





فرانسهکا فون غاغرل : في القطار ، 19 أبريل 1989

إن اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر على نيويورك وواشنطن، والتي لا مثيل لها في تاريخ الإرهاب الطويل، قد خضت كآلة العالم المتحضر وهزت مفهومه الإنساني الذاتي هزاً عنيقاً. ومؤسسة معهد غوته إتر ناسيونس، لانغنها إلى شبكة التوسط الثقافي والترابها بحوار الحضارات، ومن ثم بدعم السلم، تشعر بأن هذه العودة إلى أبعاد أنواع المحمية تحفظها وتتجدها مباشرة.

لقد حل الآن التفكير على الاضطراب الشديد الذي شعرنا به عند مشاهدة صور الفاجعة. لم تتحقق نظرية «اصطدام الحضارات» المشوهة التي يقول بها سامويل هانتنتون. إذ ليس من دواعي هذا العمل الإرهابي صراع مزعوم بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية؛ وإفنا نحن أمام خلايا إرهابية متطرفة، بحكمة النظام، يرى عناصرها أنفسهم مجتدين لحوض كفاف يرعونه «مقدّساً» ضد العالم الغربي العصري المتهم عندم بالإلحاد. ومع أنه لا يمكن تحديد دولة من الدول على أنها «العدو»، غير أن حجم الخلاف، بدون شك، أعظم مما كان يُظنّ قبل تاريخ الحادي عشر من سبتمبر الذي أصبح بمثابة تاريخ الانتقال من عهد إلى آخر.

من هذه الخلفية، فإننا نعتبر الكارثة نداءً ملجأً موجتها إلينا لكي ندرك الآن، أكثر من ذي قبل، أن نواة علمنا إنما تكن في مسؤوليتنا السياسية الثقافية تجاه الحرية والتسامح والديمقراطية. وإن الحوار ليشكل في المدى البعيد وسيلة تنويرية ناجعة ضد الإرهاب، وإن كانت الثقافة والحوار يبدوان في الوهلة الأولى أضعف من الإرهاب والحرب والعنف شوكة. علينا أن نحسن تدريجياً علاقات التفاهم بين الناس والثقافات، وأن نضمن وجود أماكن للقاء لكي يتواصل التبادل الإنساني والثقافي ويُجَنّ الناس، من طريق الحوار الثقافي، أن يتفهم بعضهم تطلعات بعضٍ ويقرّ بها.

وإن كان نخة من وسيلة وطريقة لاتقاء مثل هذه الكوارث، ففي تشجيع القدرة على الحوار على أساس حقوق الإنسان وتكافؤ (وليس تساوي) جميع الناس والحضارات. إن كارثة الحادي عشر من سبتمبر لتظهر كيف يتحول وجه العالم إلى صورة بشعة، إذا ما خلا من احترام حياة البشر وكرامة الإنسان، ومن تسامح تجاه ذوي المعتقدات الأخرى، ومن تلقين ونشر للقيم الحضارية. ونظرًا إلى الخطر الكامن في ازدياد تناقض المواقف وتصلبها في هذا العالم الذي هو لنا جميعاً، فإن الوساطة والحوار ضروريان في الدرجة الأولى للتعايش السلمي بين الناس. فمن يعرف عن الآخر أكثر منا نقول به الآراء المستبقة يتقدر وحده على الإقبال على هذا الآخر في تسامح واطمئنان.

إننا جميعاً، أعني كلّ من يعمل من رجال ونساء بمؤسسة معهد غوته إتر ناسيونس في ست وسبعين دولة، عازمون على تادية حصننا من الجهود اللازمة لمواجهة هذا التحدي الكبير الأول في القرن الحادي والعشرين مواجهةً ببناءة.



حُرر بميونخ في سبتمبر 2001

هيلمار هوهن

رئيس معهد غوته إتر ناسيونس

Christa Reibel AM ANFANG WAR DIE KINDHEIT ...	4	كريستا رايبيل في البداية - كانت الطفولة ...	
Peter Hofmeister JUGEND IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS	9	بيتر هوفمايستر الشباب في أدب القرن العشرين للكتوب بالألمانية	
Michael Steinhausen FASZINATION ODER NORMALITÄT Eine Beobachtung von fünfzig Jugendjahren in Deutschland	16	ميشائيل شتاينهاوزن الشباب بين الانبهار والواقعية محسون حائفاً من حياة الناشئة في ألمانيا	
Bernd Deck ZWISCHEN ANPASSUNG UND AUFMÜPPIGKEIT Das Bild der Jugend im deutschen Film der letzten 50 Jahre	22	بيرند ديك بين الانسجام والنفرد صورة الشبيبة في الفيلم الألماني خلال الخمسين السنة الأخيرة	
Amine Heese EWIG JUNG: DIE KUNST „Das Bildnis des Dorian Gray“ von Oscar Wilde	27	أمينة هازن شباب الفن لا يفنى رواية أوسكار ويلد: «صورة دوريان غري»	
Behrooz Motamed-Afshari AUF DER SUCHE NACH EINER EIGENEN IDENTITÄT Junge Muslime in Deutschland	31	بهروز معتمد أفشري البحث عن الهوية الشباب المسلم في ألمانيا	
Werner Strodthoff JUGENDSTIL – EINE KÜNSTLERISCHE BEWEGUNG UM 1900	34	فيرنر شترودهوف «طراز الشباب» - حركة فنية في حوال 1900	
Rudolf Maria Bergmann EIN ORIENTALISCHES ABENTEUER Die Reise eines bayerischen Herzogs nach Ägypten und Palästina im Jahre 1838	40	رودولف ماريا بيرغمان مغامرة شرقية رحلة دوق بافاريا إلى مصر وللمسطين في عام 1838	
Franziska von Geyern FOTOGRAFIEEN EINER ÄGYPTENREISE oder ÄGYPTEN „EINGERAHMt“	45	فرانزيسكا فون غاغر صور رحلة إلى مصر أو مصر «في الإطار»	
Stefan Weidner DENKERISCH-DICHTERISCHE OSMOSE ZWISCHEN OST UND WEST Die poetische Kulturkritik des syrischen Dichters Adonis	49	ستيفان فايدنر تداخل فكري شرقي بين الشرق والغرب النقد الشعري للثقافة عند الشاعر السوري أدونيس	
Magdi Youssef DIE PROBLEMATIK DER FORM IM THEATER DER GEGENWART	53	مجدى يوسف إشكالية الفونج في المسرح المعاصر	



Ulrich Greiner	57	أولريش غراينير حزبية الكلمة في ما نزال في حاجة إلى اتحاد الكتاب؟	
Claudia Guderian	59	كلوديا غودريان صيانة الورق وترميمه حرفة جديدة تقتضي صبرا ودقة	
Abbas Baydoun	62	عباس بيشون قتل الذات والآخر	
Udo Steinbach	63	أودو شتاينباخ الحوار هو الحل	
Peter Hollmeister	64	بيتر هولمايستر ZUM TODE DES ESSAYISTEN UND LITERATURHISTORIKERS HANS MAYER (1907-2001)	
Helen Mecklenburger	65	هيلين مكلينبورغر فيلمان ملتشان للانتباه	
KULTURCHRONIK	68	أحداث ثقافية	
BÜCHER	73	قراءات	



FIGURIN WA FANIN, Nr. 74, Jahrgang 35, 2001.
فكر وفن، عدد 74، السنة الثامنة واللاثون، 2001.
الإصدار وللتنشر: Goethe-Institut Inter Nationes
إدارة التحرير: الدكتور روزماري حول - التحرير: ياحمينه أمطران،
الدكتور محمد الصادق طراد.
الإشراف على الترجمة والتصيف: الدكتور محمد الصادق طراد.
الترجمة: د. عمر الغول، عزرا أبو الهجاء
المصنف: Info-Netz Stuttgart GmbH
التصميم: Graphiscreen Köln
الطباعة: Grewen & Bechold GmbH, Köln
عنوان هيئة التحرير:
Dr. Rosemarie M. Höl
Hauptstr. 44, D-73278 Schlierbach
höl@01018meins.de
لا يجوز إعادة طباعة نصي أو صور من هذه المجلة إلا بإذن من الناشر.
ويمكن الناشر أن الآراء الصادرة في هذه المجلة إنما هي في الأساس آراء
المؤلفين.

© 2001 Goethe-Institut Inter Nationes

ISSN 1861-0882

BILDNACHWEIS

U 1 Nikita Kohnkow/dpa
U 2 3 Franziska von Gagern
U 4 AKG, Berlin
Seite 6, 8, 27, 28,
34, 35, 38, 39 AKG, Berlin
Seite 10 Süddeutscher Verlag,
München
Seite 11, 12, 13c, 1
14, 62, 68 Isokle Ohlbaum,
München
Seite 13 d, 1, 49 Peter Peitsch,
Hamburg
Seite 15 Erwin Elsner/dpa
Seite 17 Dierk Renf/dpa
Seite 18 oben: Hans Jürgen
Goettler/dpa
Mitte: Horst Schaefer/dpa
unten: Rudi Oms/dpa
Seite 19 oben: Roland
Wäsche/dpa
Mitte: dpa
unten: Sophie Tunnwaschki/
dpa
Seite 20 Tim Brakemeier/dpa
Seite 22, 23, 24,
25, 26, 30, 35, 49 Gintest,
Frankfurt

Seite 31/32 Stephan Jansen/
dpa
Seite 40, 42, 43, 44 aus:
Wandlung nach dem
Ordnung im Jahre 1830
(Hrsg. Walter Hansen)
Seite 46, 47, 48 Franziska von
Gagern, München
Seite 51 Stefan Koppeltamm,
Berlin
Seite 52, 62, 61 ZFB, Leipzig
Seite 64 HFF
Seite 66 aus: Heinrich Heine,
Gedichte
(Hrsg. Hanssen Hebesch)
Seite 67 aus: DWAN, Mei
Seite 70 Stiftung Deutsche
Kinemathek, Berlin
Seite 75 aus: Geschichte d.
arab. Schrifttura, Bd. 20
(Hrsg. Fusi Sagin)

لمجنتنا، فكر وفن، ناشر جديد هو: معهد غوته إتر ناسيونس.
فقد حصل اندماج بين إتر ناسيونس ومعهد غوته بعد قرابة خمسين عامًا من النشاط المستقل. وبما أن معهد غوته يمتلك شبكة واسعة من
المؤسسات في شتى دول العالم، بما فيها معظم الدول العربية، فإن الأمل كبير في أن يزيد هذا الاندماج صلتنا بقرننا الكرام متانة في
المستقبل.

في البداية ، كانت الطفولة ...

كريستا رايل

يكونوا يتوقعون للأطفال أعمارًا طويلة، فكانت النظرة العامة إلى الطفل تغلب عليها الاعتبارات الاقتصادية . وظلّ الوضع هكذا، لم يطرأ عليه تغيير يُذكر ، ولا بعد أن صدر عام 1598 مرسوم شتراسبورغ الكنسي الذي جعل التعليم إجباريًا . وفي القرن السابع عشر غا تأثير الدولة في المدارس بعد تعمم التعليم على أيدي شقّ الأمراء الحاكمين ، وإنّ ظلّ رجال الدين ، بتكليف من الدولة ، متمسكين بالتعليم زمانًا طويلًا ، راسمين مناهجه .

أما الطفولة ، فلم يتحدّد مفهومها على أنّها مرحلة من العمر متميّزة ذات احتياجات ورغبات خاصة إلاّ بعد مُضيّ شوط من القرن الثامن عشر . هكذا ابتدأت الكتب المدرسية تظهر منذ عام 1750 ، وصار للأطفال ملابس خاصة ، وظهرت بوادر التربية والتعليم على النحو الذي يوافق احتياجات الأطفال . وبدأ ببطء يتكوّن للأطفال ماهية منفردة وشخصية متميّزة ، فعل سبيل المثال ، صارت أحوالهم تُكتب على قبورهم وصارت لهم لعبهم الخاصة وألعابهم .

وكان لكتابات اثنين من الفلاسفة ، الإنكليزي جون لوك والفرنسي جان جاك روسو ، تأثير فكري قويّ في تكوين مفهوم الطفولة . فأما لوك ، فقد أدّت أفكاره المستنيرة إلى عجب معاقبة الأطفال بالضرب المبرح ، وانتهت إلى إكمال حماية الأطفال إلى الدولة . فعند الولادة يكون وعي الوليد ، في رأي لوك ، فاضيًا مثل «لوحة لا كتابة عليها» ، لذا يجب أن تتّجه التربية ، في المقام الأوّل ، إلى إثناء ملكات الطفل العقلية ، ويتعيّن أن تُحجّل طرق التربية المتقنة في أعلى المراتب الاجتماعية ، على الأقلّ بالنسبة إلى طبقة التجار التي منها معظم قراء لوك . فهو يرى ، لضمان غوّ الطفل وتحوّله إلى بالغ عاقل ، أنّ أفضل وسيلة تتّحلّل في التدوين على تلك «الألواح» التي يرمز بها إلى وعي الطفل وعقله .

ظهر مفهوم الطفولة ، أوّل ما ظهر ، في القرن السابع عشر كإعجاز من الإعجازات العظيمة التي أتت بها النهضة ، بل لعلّه أكثر إعجازها إنسانيّة . وقد شهدت العلوم وتقنات وفكره الدولة القومية ، وحرية المعتقدات مدًا عارمًا ، كذلك فكرة الطفولة التي جعلت تتطوّر إلى أنّ اتخذت في القرن الثامن عشر مفهومها الذي نعرفه الآن . ولم يكن الأطفال الذين في السادسة أو السابعة ينظر إليهم قبل ذاك نظرة تختلف جوهرًا عنها إلى الكبار . فقد كان كلام الأطفال ، وكانت ملابسهم وألعابهم وأعمالهم شبيهة بالتي للبالغين .

ولا نظنّ أنّ وجود الأطفال يستتبع بالضرورة وجود الطفولة ؛ ذلك أنّ الطفولة ليست حالة بيولوجيّة ، وإنّما هي - كالشباب والشيخوخة - مفهوم اجتماعي ، ينطبق على صنف من الخلق تتراوح أعمارهم بين السابعة والرابعة عشرة ، فهي من المستجدّات الحضارية لعصر قريب نسبيًا ، لا يفصلنا عنه أكثر من مئتي عام .

وحقّ قيصر القامة الذي هو من مميزات الأطفال البيولوجية ، فإنّه لم يجعل للأطفال وضعية خاصة قبل ظهور مفهوم الطفولة المعصري . فإنّك ترى الأطفال مرسومين في لوحات القرن الثالث عشر أو الرابع عشر في هيئة البالغين ، ولكنّ في أجام أصغر . لم يكن إذاك عالمٌ للطفولة خاصّ بها ، يترّكها من أطوار العمر الأخرى . وقرّر لأديبة الألمانية باربرا تومحان في كتاب لها عن القرن الرابع عشر ، عنوانه «المرأة البعيدة» ، «إذا صار الطفل في السابعة ، يبدأ الناس يتّصّون به ، ويبدأ هو ، على نحو متفاوت ، يسلك في حياته سلوك البالغ صغير ؛ فتكون طفولته عندئذ فانت وانقضت» . وليس من السهل أن تتّبين أسباب ذلك ؛ فعندل الوثائق كان مرتفعًا في صفوف الأطفال ، وكانوا لا يُدرجون في الوصايا قبل بلوغهم الرابعة عشرة . وهذا يدلّ على أنّ الناس لم



كان تشغيل الأطفال منتشرًا في كثير من مناطق العالم وحتى في البلاد الغربية في أواخر القرن التاسع عشر
 الصورة العليا ، أطفال يعملون في مناجر الفحم . الصورة السفلى ، طفلة في أحد مصانع غزل القطن ،
 صورتان من عام 1908



جرائم ، كالسرقة والقتل ، ولهذا أيضاً لم توجد مدارس لعامة الأطفال ، إذ لا حاجة إلى تكوين مدرسي ما دامت القوانين البيولوجية تتولى بنفسها تكوين قدرة الطفل على الاتصال ، أي على الكلام بطلاقة . لم توجد إذاً مرحلة انتقالية بين عهد الطفولة الأولى والبلوغ ، لأنه لم يكن من حاجة إلى مثل هذه المرحلة . لكن الوضع تغير في منتصف القرن الخامس عشر عندما اخترعت الطباعة بالحروف المنفصلة ، في عام 1450 تحديداً ، وقد كان هذا الاختراع بمثابة ثورة تكنولوجية طباعية ، جعلت لأوروبا وجهاً جديداً كل الحدة في ميادين الدين والاقتصاد والسياسة جميعاً . ونعتقد أن غوتنبرغ ما كان ليتصور إذاً أن اختراعه سيقوّض دعائم الكنيسة ؛ ذلك أن مارتن لوتر الذي نقل التوراة والإنجيل إلى الألمانية رأى أنه ما دام كلام الله موجوداً في كل بيت ، فالمسيحيون لا يحتاجون إذاً إلى قساوسة يقرءون لهم هذا الكلام . كما أن غوتنبرغ لم يكن ليتوقع قط أن اختراعه سيجعل من الأطفال مجموعة بشرية جديدة ذات ميزات وامتيازات خاصة .

استتبعت القراءة امتيازات جديدة في القرون اللاحقة . وما أن مرت مئة عام على اختراع الطباعة بالحروف المنفصلة حتى تحولت الثقافة الأوروبية إلى ثقافة كتابية ، وتكون مفهوم الطفولة تبعاً لما للقدرة على القراءة في صفوف العامة ، فكان لا بد من تحديد مفهوم جديد للرجوع العقلي ، فربطوه بالقراءة ؛ فصار الطفل يُعدّ في صفوف الكبار إذا تعلم القراءة وأصبح قادراً على قراءة التوراة والإنجيل والكتب الأدبية . وقد ترجمت مؤلفات علمية كثيرة من اللاتينية إلى اللغات المحلية ، فصارَت في متناول الجميع . قبل اختراع الطباعة ، كان الطفل يرتقي إلى صف الكبار بمجرد إتقانه الكلام ، أما بعد هذا الاختراع ، فقد صار عليه أن يتأهل لارتقائه ويستحقّه بتعلّمه . وكان من الإنجازات الكبيرة في عصر إحياء الآداب القديمة أن انتشرت المدارس على نحو واسع ، فصار يُنظر إلى الأطفال على أنهم مجموعة خاصة من الخلق ، يختلفون من الكبار من حيث الطبع والإدراك ، ولم يُعد يُنظر إليهم كأنهم كبار في حجم مصغر ، كما عُيّن في السابق ، وإغماً أقرب إلى أن يكونوا كباراً لتأثيرات تشكيلهم كاملاً . هكذا اتصل مفهوم الطفولة بالتعليم المدرسي أوثق اتصال حتى صارت كلمة تلميذ مرادفة لطفل لدى عامة الألمان ؛ وصارت الطفولة رمزاً إلى جسر يصل بين الطفولة الأولى والبلوغ .

أما روسو ، فقد ساهم في تطوير مفهوم الطفولة من وجهين . فكره الأولى التي تمسك بها وأصر عليها هي أن الطفل مهم في حد ذاته ، وليس من حيث هو وسيلة إلى أي غرض كان . وهنا يظهر الفارق بين روسو ولوك الذي يرى في الطفل الحسن التربية تاجر المستقبل . وفكرة روسو الثانية هي أن حياة الطفل الذهنية والشعورية مهمة ، لأن الطفولة تشكل أقرب مراحل العمر من «الوضع الطبيعي» ، وهو عند روسو وضع الإنسان السعيد الذي لم تصده المدنية . لذلك نرى روسو في مؤلفه «إميل» لا يرضى للأطفال إلا بكتاب واحد يقرءونه ، وهو رواية روينسن كروزو . وكان روسو - في ازدراؤه «القيم المدنية» - أول من تبه إلى فضائل الأطفال ، كتدقيق العاطفة عندهم والعفة والابتهاج . ثم اتخذ فنانو الرومنتيكية ابتهاج الأطفال بالحياة موضوعاً لأعمالهم ، وكانوا ينظرون إلى الكبار على أنهم «أطفال قتل» ؛ وقد صارت براءة الأطفال وبساطتهم معيار التربية وهدفها المنشود . ولعلنا نلمس أقوى تعبير فني عن فضائل الناشئة في «سيفغريد» ، العمل الموسيقي الدرامي المشهور لريشارد فاغنر .

وفي أواخر القرن التاسع عشر ، اشتغل عالمان بهذا الموضوع ، فكان لما توصلا إليه من استنتاجات بالغ الأثر في مفهوم الطفولة في القرن العشرين ؛ وهما سيفغوند فرويد وجون ديوي (1) . وإنّا لنجد في كتاب الأول ، «تفسير الأحلام» وفي كتاب الثاني ، «المدرسة والمجتمع» ، عرضاً شاملاً لتطوّر فكرة الطفولة من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين . وبعد ، فإن مجموعة الخلق الذين تتراوح أعمارهم بين حوالى السابعة والرابعة عشرة يُختصّون في أغلبهم بامتيازات خاصة إلى أواخر القرن التاسع عشر . فما هو السبب في غياب فكرة الطفولة قرونًا عديدة؟ في الأرجح أن يكون السبب متعلّقاً بظروف الاتصالات في زمن القرون الوسطى ، الناس في معظمهم كانوا أميين ، لا يقرءون ولا يكتبون ، فكانت المعاملات الاجتماعية مرتبطة بالمشاهدة ضرورةً ؛ لذا فإن القدرة على الكلام بطلاقة ، كما تصير لابن السابعة ، شكّلت الحد الفاصل بين عالم الصغار وعالم الكبار . واعتقد الناس أن الأطفال يقلقون ابتداءً من السابعة ، لهذا كانوا يمايقون من هذه السن فصاعداً معاقبة الكبار على ما يرتكبونه من

(1) John Dewey

وشرعت الدولة منذ القرن الثامن عشر في منح الطفولة وضعاً خاصاً بإصدار قوانين ملائمة، أجهتا حظر الاستغلال لليد العاملة الطفولية، واختلاف العقوبات القانونية حسباً يكون المعاقب كبيراً أو صغيراً، وانتشار المدارس، وحظر معاقبات الأطفال الشديدة. وإن كثيراً من هذه القوانين وما تنص عليه من مؤسسات ما زال قائماً حتى الآن، وإن صرنا نلاحظ بعض التقلص في هذا المجال في بلدان معينة كالولايات المتحدة الأمريكية حيث تكاد الأحكام في الجنيح والجرائم تساوي بين البالغين والأحداث.

وتطوّر مفهوم الطفولة في القرون الثلاثة الماضية، وأدخلت عليه وعلى المنشآت الخاصة بتربية الأطفال تحسينات كثيرة إلى أن صار للأطفال في القرن العشرين وضع امتيازات خاص يناسب خصوصيات تفكيرهم وكلامهم وهنداسهم وألعابهم وتعليمهم.

بيد أن هذا التطوّر يمكن أن يكون الآن في بداية نهايته. ذلك أن حقل الاتصالات يشهد في وقتنا الحالي ثورة ثانية، ثورة تقودها الوسائل الإلكترونية، يتقدّمها التلفاز. فالتلفاز اليوم نفوذ وقوة يضاهيان، من غير شك، النفوذ والقوة اللذين كانا للطبعة في عام 1450. ولسنا نستبعد أن قوة التلفاز، مقرونة بالراديو والفلم والحاسوب والأقراص المدمجة ستعمل على إنهاء الطفولة.

إنّنا، إذا نظرنا إلى الكتب، وجدناها تتفاوت كثيراً من حيث درجات البلاغة والثراء اللغوي، فهي تنمي مدارك القارئ ويمدّب مواهبه. أمّا التلفاز، فليس على مستوى استيعابي متدرج، وإنّما هو ينشر المعلومات على نمط واحد، فيمكننا القول إذاً بأنّ التلفاز يعمو الفوارق بين السكابر والصغار من وجهين، فهو لا يفرض ثقافة خاصة لدى مشاهديه، وهو لا يفصل هؤلاء المشاهدين إلى فئات، يحاطب كلٌّ منها مخاطبة خاصة، وإنّما يوجّه الرناباج نفسه إلى أي إنسان، دون أخذ بالاعتبار لسنّه أو جنسه أو مستوى ثقافته. ثم إنّ جوابات الحياة المتنوعة - تناقضاتها، وأسرارها، وخفاياها، وعنفها - كلّ هذا يكثّف للأطفال برفق أثناء مرحلة اللق. لذا يوجد، على سبيل المثال، كتب خاصة بالأطفال. أمّا التلفاز، فلا يبالي بالسنّة بتوضيح

الأمر تدريجياً، وإنّما يحاول، ببرامجه التي يبيّها على مدار الساعة، أن يستحوذ على مشاهديه، كباثا كانوا أم صغاراً، متجاوزاً في ذلك كلّ القدسات والحرمات.

ووصفت الإيتولوجية مرغريت ميد التلفاز قبل بضعة عقود بأنّه صار بمثابة أبوين إضافيين، تريد أن الأطفال ينفقون من الوقت في مشاهدة التلفاز أكثر ممّا ينفقونه مع آبائهم. أمّا الآن، فإنّنا ربّما نجد الأبوين في مرتبة رابعة أو خامسة من قائمة، تأتي شبكة الاتصالات العالمية على رأسها.

ولن تكون النتيجة سوى انحلال معالم الطفولة وتلاشيها إن لم تبق حاجة للحفاظ عليها. ويبدو أن الأوساط التلفزيونية تسعى إلى التعامل مع الناس على أنهم ثلاث فئات، فئة في عهد الطفولة الأولى، في بداية سَم العمر، وفئة أهل الشيخوخة والهرم، وبين هذه وتلك فئة غير محدّدة المعالم العمرية، يفترض في كلّ فرد منها أن يبقى مستقراً في سنّ العشرين أو الثلاثين إلى أن يدرك الهرم. فالفرص المتاحة للطفولة أصبحت الآن تقلّ وتتقلّص بالتدرج. ولعل الأمر ينتهي إلى غياب الطفولة وانحلال مفاهيمها، فإن حصل ذلك، فمن الممكن بعد أن نعمل على إنقاذ بعض مكتسباتها. ذلك أن الصدمة التكنولوجية التي شهدتها القرن العشرون سوف تقعد من حدتها، لا محالة، فينتجاً الجوّ عندئذ للتفكير والرجوع إلى الصواب، وعندئذ سوف يبحث الناس في وسائل تحافظ على الطفولة. وإن كانت طفولة في هيئة جديدة. فإذا رغب الآباء والأهالي رغبة صادقة في حماية الطفولة، فيجدر بهم أن يثوروا على الأوضاع المفروضة من وسائل الإعلام، وأن يتصدّوا لخط الاستهلاك السريع المعادي لكل استمرار وتواصل. غير أن فئة الثورة تكون في مراقبة استخدام الأطفال للتلفاز ونحوه، تحديد المدة الزمنية التي يقضونها في متابعة البرامج، من ناحية، ومن ناحية أخرى اختيار هذه البرامج بدقّة وعناية. أضف إلى هذا عبثاً، لا بد من تحمّله، وهو مناقشة البرامج وما تأتي به من قيم مناقشة صريحة ناقدة مع الأطفال لتوسيع آفاقهم وتدريب قدرتهم على التمييز. ذلك أن الأطفال في حاجة إلى طفولتهم، والطفولة في حاجة الآن إلى مقاومة التيار الإعلامي السائد في عصرنا هذا.

الشباب في أدب القرن العشرين المكتوب بالألمانية

نظرة موجزة

بيتر هوفمايستر

مرحلة من العمر لها قوانينها الخاصة وعبريتها الخاصة ونقاط ضعفها الخاصة؛ يتعدّد كثيرًا تقويمها والحكم عليها من الخارج. إنَّها مرحلة يسود فيها شعور جماعي؛ «نحن الشباب، نحن نعيش، الزمن زمننا، والحق لمن يعيش».

وجد شعور الشباب «بالغليان والفوران» انعكاسه في حركات شبابية مختلفة في المئة السنة الماضية، وتشترك جميعًا في الاعتراض على الأفكار المتجمّدة في المجتمع والبحث عن مقاييس قِيَمِيَّة غير التي لجّل الكبار. من هذه الحركات الشبابية، نذكر على سبيل المثال أقدمها، وهي «الجُزْأَة» التي ظهرت في العهد الفلمنكي في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت ذات اتصال بالطبيعة قوي، وذات خلفيات موسيقية وأدبية، ونوعًا ما دينية. كانت الحقبة واسعة بين الأوضاع الاجتماعية والأدب والفن، فنشأ أدب الأزمة الذي يتميّز بشعور الوحدة والانزلال والغربة والذي كانت مواضيعه الأساسية تدور حول البحث عن مغزى الأمور والعلاقات بينها.

وانتهى أدب الأزمة، حين اندلاع الحرب العالمية الأولى، بأنَّ اتخذ الأدباء الألمان مواقف متباينة. فكثير من الأدباء الألمان المروفين بماتِّمَتهم كتبوا تقدم، وسكتوا عن الأوضاع المتأزِّمة في بلدهم، معتبرين أنَّ إمساكهم عن الكتابة تضحية منهم في سبيل شعبهم. نذكر من الذين وقعوا في هذا النوع من المبالطة الذاتية: توماس مان، وهيرمان هسه، وألفريد كير(4)، وراينر ماريا ريلكه(5)، وقرانز فيرقل(6). ثم إنَّ أحداث الحرب العالمية الأولى، والأوضاع الثورية من بعدها، والنزاعات الطبقيّة في فترة جمهورية فايمار (من 1918 إلى 1933)، غيّرت اتجاه الأوساط الأدبية

ما من شك في أنَّ كلَّ من يحاول أن يتناول بالكتابة موضوعًا خالداً كموضوع الشباب، إنَّما لا يزال يحمل من شبابه أثرًا عميقًا، ولا تزال ذاكرته محتفظة بالحالات العاطفية المتنوعة التي غرمت في تلك الفترة من عمره. وأكثر من يكتب في هذا الباب كبار قد صفت نظريتهم إلى الأمور، يقرنون ذكرياتهم برغباتهم في نسيج أدبي، عاولين استرجاع ما عاشوه في فترة الشباب. هنالك تتجلى حقيقة مذهلة بسيطة للكاتب الذي لم يقطع بعد كلَّ جسور الذكريات بينه وبين شبابه؛ وهي أنَّ مشاعر الشباب، عندما يكونون على عتبة المراهقة، لم تتغيَّر عبر الأزمنة تقريبًا ذا شأن، بالرغم من المساوئ المزعومة التي تُعزى كثيرًا للأوضاع الثقافية والحضارية. وإنَّ كان من تغَيَّر يُذكر، ففي الشكل الذي أصبح أكثر تحرُّرًا، وفي التعبير الذي ازداد من الصراحة قرئًا وعن التحفظ ابتعادًا. نلّمس هذا في مؤلفات شهيرة، تحكي سعادة الشباب ويؤسه، ورفقته وحيطته، مثل «فيرتر» لغوته، و«الموت في البندقية» لتوماس مان، وكتب الشباب التي لا تُنسى لإيريش كيمستر(1)، و«دييان» لهرمان هسه(2)، و«الشباب» لفولفغانغ كوين(3)، ونلّمس هذا أيضًا - ربما على نحو أشدَّ - لدى جيل أصغر من الأدباء والأدبيات الألمان، أقرب بالشباب عهدًا، يُلقِّنون القصص والروايات المقتبسة من سيرهم الذاتية، فيعبّروا عن عواطفهم ونظريتهم إلى الحياة بلهجة في نهاية الصراحة ولغة متحررة من القيود التقليدية، وقد عاشوا جميعًا ثورة الشباب في أواخر السِّتِينات، فتركت فيهم آثارًا لا تُمحى، واكتسبوا في إثرها أحق الانطباعات. النظرة إلى الشباب عند هؤلاء نظرة بعيدة عن المحظورات والتحفظات الاجتماعية، فالشباب

(4) Alfred Kerr (5) Rainer Maria Rilke (6) Franz Werfel

(1) Erich Kästner (2) Herman Hesse (3) Wolfgang Koeppen

صراع بين عالمين، عالم «الحير» وعالم «الشتر»، وهما في الرواية أبعد رمزًا من مجرد التناقض. ويغلب على سينكلير حبّ الشرّ والظهور، فيتجاوز الحدّ المرسوم بين الخير والشرّ، ويتجاوز قانون الشرف الذي تنقيد به أسرته المحافظة، فيؤرّط نفسه في مناهات عاطفية. ثم إنّه يتناقش مرّة مع زميل مدرسي جديد، ساكس ديبيان، فيحدث نقاشهما في سينكلير ما يشبه الزوبعة الفكرية؛ وكان موضوع نقاش الشائين تفسيرًا آخر، أكثر واقعية، لقصة قابيل وهابيل. فذلك، صار هذا النقاش منطلقًا للنقد والشك تجاه كلّ محاولات سينكلير للوصول إلى المعرفة، وهو واقع بين تضارب الشهوة والأخلاق، وتناقض الغريزة والعقل. وهو. لتحقيق ذاته الحقيقية، يتحمّل هذا الفرق الذي يكاد يثقله. والخطوة الأولى التي يخطوها هي معرفة نفسه على حقّ قدرها وفي حقيقة أمرها. فهذه المعرفة لا ينبغي لها أن تتجاهل الصراع مع قوى الشرّ الداخلية التي تهدّد بالقضاء على أعمال

البرجوازية، فصار الاشتغال بالأفكار السياسية والبحث عن الأسباب لشعور العزلة الفكرية والعاطفية محورًا للأعمال الأدبية وموضوعًا من مواضيعها المركزية. مثل ذلك أعمال الأديب هرمان هسه التي راجت في وقت مبكر رواجًا واسعًا، وما زال الإقبال عليها إلى الآن شديدًا، وخاصة في اليابان والولايات المتحدة؛ فرواية «سيدهارتا»، التي من عام 1922، ورواية «ذهب البريّة»، من عام 1927، أضفى عليهما تقديرًا عالميًا، يشبه القداسة من لدن حركة «الحيّز» في السبعينات. وفي الجملة، فإنّ مؤلفات هسه تعرض على الناشئة بالذات ما يصبون إليه من حلول يبتنونها ويتحدون معها فكريًا وعاطفيًا.

ما هي إذاً الحلول التي تعرضها كتب هسه على القارئ الشاب؟ إنّه من دون شكّ حلول تحمل عناصر شعورية متناقضة، فيها معارضة للرأسمالية من منطلقات وهيئة، ومعارضة للقرنانية، ومحاولات استخدام التأمل لاستعادة الهوية الضائعة، كذلك الاستعانة بالحسية والروحانيات لتوسيع الإدراك وتغييره وتجاوز انقسام الشخصية. لكنّه يتضح أنّ هذه الحلول كلّها غير ذات جدوى، إذ هي لا تتعرض للعوامل العقلية المنسببة في الشعور بالعزلة الفكرية والعاطفية. ومع أنّ هسه يخطب بكتاباته أوساط المثقفين والفنانين، غير أنّه يتناول في الحقيقة بكتاباته مشاكل عصره التي همّ، من قريب أو بعيد، جميع طبقات الشعب. وهو يعرض بدقة لا تضاهى لصميم الموضوع؛ فتظهر دقّة شعوره - على سبيل المثال - في رواية «ديبيان» التي ألفها عام 1917، ثم نشرها بعد سنتين مستخدمًا اسمًا مستعارًا لكي «لا يستوحش الشباب من اسم كهل معروف»، كما قال. وقد وصف توماس مان هذه الرواية ذات المفعول المكهرب في جيل الشباب بعد الحرب العالمية الأولى بأنّها «أصابت نقطة العصر الحساسة بدقة رهيبّة».

في رواية «ديبيان» التي صدرت عام 1919 تحت اسم مستعار، وهو «سينكلير»، اسم صديق للشاعر المعروف فريدريش هولدرلين، تخلّ هرمان هسه عما كان في رواياته السابقة من مرجان رومانتيكي وطرق شاعرية في تعزّف الذات، وبعد هنا إلى البحث الجادّ عن المصير الفكري لدى الشباب. في هذه الرواية التي تدور حول شاب سينكلير، نجد خلاصة للأوضاع المتأزمة في ذلك الوقت ومحاولات موضوعية لتكوين خبرات هذا الشاب وتجاربها، فيحدث



هرمان هسه

غيره . تراوح القضية بين الوصف والعرض ، فتشغل الحقائق بالخيال ، والواقع بالأوهام حتى يشد كل بكلي ، مدينة صغيرة وأهلها وعائلاتها الصغير ، وعالم الشباب وأولى المقامرات ومشاهدات الطبيعة في الحلاء ، عالم خالي من الموم ، يمثل بيهجة الحياة ، مع أن صفوه قد بدأ يتكدس جموم عالم الكبار ، وقد شرع الشبان في سن مبكرة ينحازون ويتخذون المواقف بفعل علاقات الصداقة والعداوة السائدة . وكانت الحرب ، فلم تترك للأحلام سوى فجوات ضيقة على هامش النفوس . وعمّ ضيق ذات اليد ، واشتد الدمار ، وانتشر التفتن ، فأهوى هذا كله مرحلة الشباب فجأة ، وانتقل الصغار إلى عالم الكبار دفعة واحدة وبدون أي تمهيد . عمد كوين في هذه الرواية إلى تقويم العصر بمحذرة لا تترك مجالاً للأوهام ، وصراحة لا تموقها حدود المحظورات والتقاليد . وهو يؤلف بمهارة عالية : يراوح بين الانكساعات الذهنية ، ويستخدم التداعي اللغوي وطرق العرض المتزامن المعصرية . وقد بين

المستقبل . وينتهي ديمان ، صديق سينكلير ، إلى تقرير أن المهمة الحقيقية لكل إنسان هي أن يعرف نفسه ، وأن الطرق إلى هذه المعرفة متنوعة . على هذا النحو كان ديمان يرشد صديقه ويقدم له النصيح ويعلمه فصار ديمان شبيهاً ببروميثوس الذي تزعم الميثولوجيا اليونانية أنه سرق النار من السماء وعلم البشر استعمالها . واندلعت ثورة في حياة سينكلير الفكرية والعاطفية ، بعدما كانت الواجبات والنواهي تخنقها خنقاً وتكبّلها تكبيلاً ، واستطاع ، بفضل ما تلقاه من إشعاع فكري من صديقه ، أن يستعيد حريته في التصرف وأن يُلقي أعباء التقاليد الاجتماعية من على كاهله قبل أن يدمر ثقلاً عالمه الصغير .

أصبح ماكس ديمان صديق سينكلير الحجم ، ومرشده في أزمة المراهقة ، وحافزه إلى أن يسأل عن الأسباب ويدقق فيها ، وإلى ألا يقبل بأي شيء على أنه قانون جازم ، لا شك فيه . فلما تكون لدى سينكلير التضج الكافي لتدبير حياته بنفسه - حدث ذلك أثناء أخطار الحرب - ودّعه صديقه المعلم وفارقه ، لأنّ التلميذ لم يُد في حاجة إلى المعلم . ثم إنّ سينكلير ينظر في المرأة فيرى أن صورته «أشبه ما تكون بصورة صديقه وقائده» .

من أدياب الألمانية جماعة منهم فولفغانغ كوين ، وهانريش بل (7) ، وغونتر غراس (8) ، وسيفريد لينس (9) ، ومارتين فالسر (10) ، وماكس فريش (11) ، اشتغلوا في الخمسينات بموضوع الشباب على نحو أدى إلى استنتاجات ، تنتهي غالباً إلى اتهام الدولة والمجتمع بالعبث بئثر الشباب العليا وإساءة استخدامها . وكتابات هؤلاء وأمثالهم في هذا الموضوع تنطوي - كما يقول فالتر ينس - على توتر شاعري بين التقليدية والمعصرية . فعل سبيل المثال ، ينتهي فولفغانغ كوين إلى أصحاب النثر المعصري ، وقد تصرفت فيه أحسن تصرف ، ولعله يتفوق فيه على نظراء له مشهورين ، مثل ألفريد دوبلين ، وجون دوس بازوس ، وجيمس جويس . يكتب كوين بألمانية رائعة الموسيقى والإيحاء ، وبلغة حسية ، وأسلوب بديع الإيقاع . ألف في عام 1976 رواية رائعة ، «الشباب» ، نظر فيها إلى الشباب نظرة شيخ السبعين ، يقوم الأمور بمصاحفة . فالشباب عنده مرحلة شبابه وشباب



ديتريش كوين

(7) Heinrich Böll (8) Günter Grass (9) Siegfried Lenz
(10) Martin Walser (11) Max Frisch

الأمراض العقلية يتذكر كل شيء بدقة، ولا يقبل البتة بالمسلّات. يقول: «في الدنيا أمورٌ، لا يجب تركها على ما هي عليه، مهما كانت قداستها». من هذه الأمور ما أنصفت به الطبقات الوسطى من تصرفات يومية في زمن الراجّ الثالث، تنعكس في مخاوف هؤلاء الناس، وضعفهم، وأخواقهم، وحياتهم الجنسية، وموتهم، والأساطير المحاكاة حول الكاثوليكية، واعتبار بعض الأشخاص تاريخًا مجتدًا. كل هذا يخلق جوًّا نفسيًّا ذا ضغط لا يُطاق، ضغط يتضاعف ليصبح خانقًا في قفص السلطة النازية المسيطرة على كامل المجتمع وكامل أوجه حياته.

وفي رواية «تخدير موضعي» من عام 1969، يشتغل غوتتر غراس بالعلاقة بين التفكير والعمل السياسيين، متخذًا مثلًا ثورة الطلبة والتلاميذ في عامي 1967 و1968. يقف غراس هنا من النشوة الثورية في ذلك الوقت موقفًا متحفظًا، ويقابلها بأمثلة تاريخية لمصير بعض الناس في عهد النازية.

كشفه حقيقة الدولة وسيطرتها كشفًا كاملاً أن ليس هناك للشباب من منفذ ولا مناص؛ فهو لذا صادق اللهجة عندما يصوّر أدبُه استحواذ الدولة على الشباب باسم أهداف عليها مزعومة كصلحة الدولة والوطن.

غوتتر غراس أكثر من كوين جذريّة في تصوير الطريق المسدودة أمام الشباب في العهد النازي، وفي هذا يستخدم غراس المخاطر المضحكة، المتنافية للمنطق، يكتف بها وصفه لتصرفات الطبقات الوسطى وأحوالها النفسية في العهد النازي؛ كما يسيطر غراس سيطرة تامة على الأسلوب الحرلي كأداة طبيعية من أدوات الواقعية الشعرية. هكذا يجعل بطله أوسكار في رواية «طبل الصفيح» الشهيرة من عام 1959 يأبى لجسده أن يتفوّ اعتراضًا منه على عالم الكبار. فرواية «طبل الصفيح» لا تعرض لنقو البطل الشاب، وإنما لمشاهداته، ولما لاقى وخيّر في مكان رمزي، مدينة داننيسغ، حيث دارت أحداث القصة، وحيث أوسكار القزم في مستشفى



غوتتر غراس



ستيفن براند

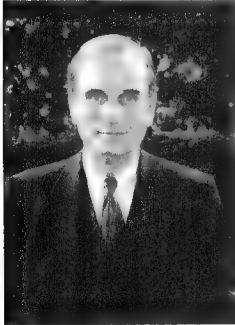
وإنما يفقد شبابه .

وفي رواية «البر النضاحة» من عام 1998، (انظر فكر وفن عدد 69، ص. 78)، يتطرق مارتين فالسر في موضوع الشباب إلى جوانب أخرى، غير التي ذكرنا. إنها رواية تتناول صيرورة أديب، يتعلم تدريجياً السيطرة على حياته والمسك بزمام أمره، وألا يشق إلا بنفسه، وكيف يخشي «شجرة الكلمات» التي غرسها وقت كان في الروضة. وتدور الرواية حول طفولة بطلها يوهان وشبابه من 1932 إلى 1945، وتجري الأحداث في قرية ألمانية، تتحول إلى ما يشبه المنصة المسرحية الضخمة، فترى الشخص في شق أدوارهم ويشق أقنعتهم؛ ولم كانت الأقنعة بشعة في تلك الفترة بالذات! فرواية «البر النضاحة» تحوي أيضاً جوانب تقريرية لتلك المرحلة التاريخية الحظيرة.

يروى يواخيم فيست شيئاً مشابهاً. إنه مؤلف تاريخي، ألف في هتلر ومهندسه المعاري شير بيرتر ممتازة. وقد تولى فيست

كما إنه يصور تلك النشوة الثورية تصويراً يقلل من شأنها على نحو كاريكاتوري؛ فأحد أبطال القصة، وهو من الطلبة الثوريين، يصاب بوجع في أسنانه، فيمنى مبادئه العليا وجهر إلى الطبيب ليسكن آلامه بالتخدير الموضعي.

ورواية معتبرة أخرى كتبها سيفريد لينتس عام 1968، «حصة الألمانية»، يصف فيها شاباً واقفاً في حالة توتر بين ماضي فاشستي وحاضر رأسمالي. يتذكر سيني، بطل القصة وراودها، حادثة من عام 1943 إذ حمل أبوه الشرطي إلى صديق له من أيام الطفولة، رسام، قرازا من مسؤولي الثقافة النازيين، يمنعه من ممارسة عمله، ويكلف الأديب الشرطي بمراقبة التزام الرسام بهذا المنع. ويؤدي الشرطي دوره باجتهد شبه جنوني، فيصير سيني للرسام منذراً وحامياً ومنقذاً. ويتبين الشاب في ذلك طبيعة الحكم الاستبدادي والجزيرة التي تحدّد طباع الناس. ويقع سيني نفسه ضحية للنظام النازي، بيد أنه لا يتخلى عن مبادئه ولا يفقد ضميره،



يواخيم فيست



هينريش هاين

في الإطار المناسب لحجمها. يروي قصة الصديقين بلهجة شاعرية، هانس شفارتس، شخص القصة الأساسي، يشكو ألاماً لا تسكن بعد أن طرد من وطنه ومات أبوه وأمه، فكان «ذكرى ألمانيا تدرّ الملح في جروحه». غير أنّ حينه إلى ربي أرض شغابن الوديع والغابة السوداء لا يزال قويًا جاريًا. يؤخذ كثيرًا على الأدب الألماني المعاصر قلّة الأدباء والأدبيات القادرين على تناول موضوع الشباب من أوجهه التي لا تكاد تهمس. ونحن لا نرى هذا الرأي، لعلنا بمؤلفين شباب نأجحين جدًّا في ألمانيا، مثل الموسيرية زوي جيتي (13) المولودة عام 1974 ببازل، أو بنيامين ليبيرت (14)، ابن التاسعة عشرة المقم ببرلين. وتُعدّ زوي جيتي من ناشئة الأدب الألماني المعاصر الموهوبين؛ حصلت روايتها الأولى، «غرفة غبار الطلع»، التي صدرت عام 1999 على عدّة جوائز

(13) Zoe Jenny (14) Benjamin Lebert



زوي جيتي

نشر جريدة فرانكفورتر ألبانه تسايونج من 1973 إلى 1993. ونُشرت له مقابلة مع مجلة دير شيفيل بتاريخ 5 مايو 2001، عرض فيها لطفولته وشبابه في الفترة النازية التي عاش سنيها اللاتني عشرة من السادسة إلى الثمانية عشرة من عمره. وكان في الخامسة عندما عاد أبوه يومًا إلى البيت مضطد الرأس من جرح أصابه في إحدى معارك الشوارع. يروي فيست أنّ عائلته تحوّلت، بحلول العطلة النازية، من بسطة في الرزق إلى ضيق وعسر. لكنّه كان مع ذلك سعيدًا في تلك السنين، لأنّ الضغط الخارجي الذي تعرّض له أبواه قد زاد العائلة تماسكًا؛ فأصبح أفرادها كأفراد العصابة الواحدة، وهذا ما يدرجه خيال المصبيان في عالم المغامرات. وتعرّضت العائلة لمشاكل مع السلطة، مثلما حدث عندما خرّش يواخيم على المقعد المدرسي رسومًا تمثّل هتلر، فتسبّب لأبويه في صعوبات جدّة، أو مثلما حصل عندما رفض الأب أنّ يلتحق الأبناء بالشبيبة هتلرية، فاعتزّ أبنائوه به واقتضروا. ولم يحدث خلاف في الرأي بين يواخيم وأبيه ذي الإرادة الغدّة إلا بعد مضيّ سنين عديدة، وقد صار يواخيم يؤلّف الكتب، فأنكر أبوه عليه أنّ يتناول في كتاباته موضوع الرايخ الثالث الذي لا يصلح - في رأي الأب - إلاّ لطهاري المياه المتعفّنة.

لم يبعث النقد البناء على رواية أقلّ تمرّسًا بالمواضيع السياسية، هي رواية «عودة الصديق المفقود»، ألفها فريد أولمان (12) عام 1971 في صداقة شاتين في السادسة عشرة من العمر، يدرّسان في مدرسة مقصورة على أبناء الطبقات الربيّة. أحدهما هانس شفارتس ابن طبيب، والآخر، كوترادين فون هوهنفيلس من إحدى عائلات النبلاء. وتنشأ بين الشاتين صداقة وطيدة، ما تلبث أنّ تتحلّم بعد سنة واحدة لأسباب، أهمها موقفهما التباينان من النظام الجديد، أي النظام النازي، إذ القصة تدور أحداثها في ألمانيا عام 1933. يبحث المؤلف، ضمن إطار القصة الضيق ودونًا طول استطراد، القوانين التي تسير عليها علاقات الصداقة بين الشباب. يصف لنا المعاكسات والكراهية ومفعولها المدمر، كما يصف لنا القرى الأخرى التي تصمد لحبّة الأمل والفرقة واليأس والموت. ونظّل أنّ أولمان أقاد، في روايته الأولى هذه، من خبرته في الرسم، فهو يتقن وضع الأحداث

(12) Fred Uhlmann

في عام 1968، غير أن المعارضة الحالية جاءت أقل من الأولى مضطاً، وخاصة أقل منها عنفاً وعدوانية. والواقع أن جيل الكبار فقد كثيراً من هيئته عند الصغار، لأسباب ليس أبرزها ترك هؤلاء الصغار وشأنهم في المدارس الداخلية، وإن كانت مدارس جيدة، عالية الرسوم.

«الزمن حليفي»، هكذا تقول أغنية لفرقة «رولينغ ستونز» في أوج ثورة 1988 الطلابية. فيبدو أن هذا القول شعاعاً للشباب دائم، لا يتغير بتغير الأجيال، ربما لأنه يصور فرقا جوهرياً بين اتهامات الكبار والصغار. ثم ليس هؤلاء الصغار محاطين من كل جانب بمؤتمسات تسمى إلى صالحهم باجتماع غامر، يكاد يخنقهم من شدة احتوائه عليهم؟ أفلا تكون النتيجة المنطقية عندئذ أن يأوي جيل الناشئة إلى عالم آخر، عالمهم الخاص بهم كل الخصوصية؟ أما المجتمع، فهو في انتظار الجيل القادم.



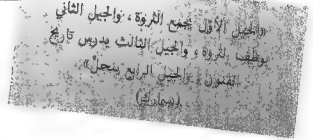
صامير ليريت

ونقلت إلى عدة لغات. وهي رواية يتعدى موضوعها إطار الطفولة، بل هي من أولى أدبيات جيل «تكنو» وأكثرها جذرية، تتصدى بقوة لجيل ثورة 1968 الطلابية. جو، البطلة الأساسية في القصة، تقرر بعد التوجيهية الالتحاق بوالدها التي تعيش في جنوب ألمانيا مع صديق لها جديد. وكانت الأم والابنة مفترقتين طيلة اثني عشرة سنة، فتركت هذه الفقرة الطويلة أثراً في علاقتهما، لم يفتح بسهولة. وتمكث البنت عند أمها سنتين، ثم يموت الصديق في حادثة. عندئذ، تمكث الأم يائسة في إحدى غرف البيت، غرفة غبار الطلع، كأنها عازمة على قبر نفسها حية. أما اسم الغرفة الذي يبدو غريباً، فأصله أنها تفتح على حديقة، فدخلها غبار الطلع في موسمها، وكانت الأم وصديقتها يجتان المكوث فيها، وتجهد البنت في إنقاذ أمها التي أغلقت باب هذه الغرفة دونها، وتتقذه فعلاً، بيد أن شيئاً من الجفوة يظل بينهما. وتدخل جو في نقاشات طويلة مع أمها، فتشعر بالقرق تجاه عالم الكبار، وتبدأ في الانفصال عن أمها، وبذلك في الانسلاخ من مرحلة الطفولة كما تنسلخ الحية من جلدها القديم.

أما بنيامين ليريت، فيصف مأساة الشباب على نحو مؤثر. ألف روايته الأولى، «الحلج»، وهو في السادسة عشرة، فصارته من أكثر الروايات رواجاً، وأخرج منها فلم، ونشرت في ثمان وعشرين دولة. في هذه الرواية، يصف ليريت مشاكل طور الفخ بكثير من السخرية الذاتية. أبطال هذا الأديب الشاب لا تتغلبهم الأعباء الإيديولوجية، بل هم أميل إلى التجريبية مشفوعة بمحنة غير قليلة من الأنانية. قبيهم هي الفردية والعصرية، ورغبتهم هي في كل أشكال عالم اللهو والتسلية - وهذا ما يميز أصلاً تفكيرهم من تفكير آبائهم. يظهر هذا واضحاً في تصرفات بنيامين وأصدقائه في المدرسة الداخلية. إنها المدرسة الخامسة التي ينتقل إليها بنيامين لعله يحصل «أخيراً» على التوجيهية. إلا أنه يتلقى الدروس الماسة - في أحيان كثيرة - خارج الحصص المدرسية: هو وأصحابه يبحثون عن «خيوط الحياة»، يشغلهم كثيراً التفكير في مغزى هذا المرض الضخم الذي يُسمى حياة: فهل الأمر متملق بالبنات والصدقات والفخ ويلوغ من الرشد؟ أم هو مجرد البقاء على قيد الحياة، مما كان هذا العالم موهوشاً وبهما كلاً نحن ماهويس؟ ويلمس القارئ في هذا الموقف معارضة من الصغار للكبار، كما كانت

الشباب بين الابتهاز والواقعية خمسون عامًا من حياة الناشئة في ألمانيا

ميشائيل شتاينهاوزن



اليوم أن يكون لنا مرجعًا في الأخلاق؟ وأين يمكننا أن نتعلم الأخلاق، بل، من نعلمها؟ إننا لم ننس الفاشستية والعنصرية. ولم تعد نستبعد حدوث أي شيء. لنا حرية اختيار الطبيب والحزب. حياتنا غنية جدًا وبأسية جدًا. وإننا لنشعر بالانقباض عندما يرد على أذهاننا أننا سوف نتولّى، في بضع سنين، أمر هذا المجتمع المعقد تعقيدًا هائلًا. صدر في عام 1913 نداء من جمعية «شبيبة الألمان الأحرار» يقول، «إنّ الشبيبة الألمانية تقف في منعطف خطير من تاريخها. فهي تحاول أن تقرّر مصيرها بنفسها، دونًا تقبّلًا بالالتزامات التقليدية». غير أنّ خمسين عامًا مضت منذ ذلك الوقت قبل أن يشرع النشء في هذه المحاولة، ويدهوا بتقرير مصيرهم بأنفسهم. ويمكن القول إنّ الشباب الألمان اكتشفوا أنفسهم في سني الخمسينات والستينات؛ بيد أنّهم، في الوقت نفسه، اكتشفوا بدورهم كجموعة جديدة من المستهلكين، اكتشفهم شركات البضائع الاستهلاكية.

ظلّت ألمانيا، خلال حكم النازية، منعزلة عن تطوّرات الدول الغربية. ثمّ أتت الرموز الجديدة من الولايات المتحدة إلى ألمانيا الغربية بعد 1945، أي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. أما الناشئة في شرق ألمانيا، فقد صاروا، مرّة أخرى، مرتبطين بتطوّرات نراقها الدولة. بدأ المخرج من عالم الكبار، وعليه، في الخمسينات بجيل «روك أند رول» و«مجموعات الأحداث الأفظاظ» التي هي شبيهة بظاهرة «هوليفان» في أيامنا هذه. وأنتجت الصناعة ملابس عصرية للنشء الذين صاروا يكونون مجموعة استهلاكية جديدة، وازدهرت سوق الاسطوانات الموسيقية، وأصبحت موضة التجميل في متناول الجميع. بيد أنّ تربية الفتيات ظلّت في ذلك الوقت موجهة نحو «الأسرة والبيت». وظهرت في السوق دراجات نارية من نوع «فسبا» بأسعار معقولة،

القرن العشرون في تقبّلاته يخبّيه الحرية في تلوّنها. ولئن كان الشباب يقفون دومًا معارضين للقدم وداعين لحركة التجديد الاجتماعي، فإنّ أجيال الشباب الألمان، إضافة إلى الدعم والمعارضة، استملاعوًا تغيير المجتمع الألماني في الخمسة العقود الماضية. فكانّ لسان حال هؤلاء الشباب يقول للكبار: لا تحاولوا أن تفهمونا، فنحن مختلفون عنكم. نستخدم عالمكم، لكننا نأبى أن نسير على منوالكم. لا يمكن أن تقارنونا بالأجيال الماضية. إنّ بعضنا يختلف عن بعض، فنحن أشدّ تلقًا وأكثر تباينًا من أن يصنعنا قالب واحد. كلمة «نحن» لا تحتوي علينا جميعًا، بل هي تتفرّع بنا باستمرار. ربّما احتجنا إلى رؤيا، أو، على الأقلّ، إلى رسالة، فألمانيا صائرة إلى مزيد من الوضوح والخطورة. إننا نبحث عن اتجاه لنتّبع من نحن، فالأمر متعلّق بمستقبلنا الذي لا نريد أن نكون منه في خوف. نقدّر الملامت نقديرًا عاليًا، ولا نرى بأسًا في إشباع الحواسن أحيانًا. الديمقراطية التي نعيش فيها تُلْقِ لنا في المدرسة، لكننا كثيرًا ما نستخدم حقًا ضدّ مصالحنا. ومسؤولية تربيتنا يتدافعها الآباء ومدربون يُلْقُوا أكثر من وسعهم، كلّ يجهلها إلى الآخر، فالكتمينا بذلك سرّيات أوسع، وهذا منا يَحْبُ ويَحْبِب. ونحن، في الحقيقة، لا نتصرّف كما ينبغي. ولكن، أيكُن جسيبان تتصرّفات جيلٍ متعدّية الآراء؟ إننا نتاج عصرنا. إننا جيل معارضة. لا نرفض الاستهلاك، وإنّا نرفض قيّمكم. ومن ذا الذي يستطيع



من هوق إلى تحت ، اكتشاف العالم ، شباب في رحلة واسعة ندراحة تارية من
 موج «ديسا» ، 1966
 بيتر كرويس - الفيس برسل الألمان - بدأ يغني في سن السابعة عشرة . 1968
 شباب من الحيز في ميونيخ . 1973



مكنت الشباب من حرية الحركة . وصار الممثل الأمريكي
 جيمس دين بطل الشباب في الخمسينات ، وقد رفعه موته
 المبكر إلى مستوى الأسطورة . وعلى نحو مشابه ، تعلق
 النشء في ألمانيا بالممثل هورست بوخهولتس الذي لعب
 دور البطولة في فلم «الأحداث الأفظاظ» . ووجد الشباب
 في أغاني بيل هالي والفيس برسل موسيقام الخاصة التي تميز
 أذواقهم من أذواق جيل الآباء والأنياب . وقد صار هذان
 الموسيقيان رمزًا للتمرد على القيم الاجتماعية السائدة ،
 كالانظام ، والكذبة ، والطموح ، والطاعة .

لم تعد هذه القيم في الستينات تمثل لدى الشباب شيئاً يُحتذى
 به ، وإنما أخذ تحقيق الهوية لديهم بُعداً اجتماعياً ، يهدف إلى
 تغيير الأوضاع . وبدأ جيل الناشئة يشق طريقه ، وابتدأ
 النقاش حول فترة النازية التي كُتبت وتناساها الناس زمناً
 طويلاً . وفي خلال هذا ، نحو الاقتصاد الألماني ، ومنتشر
 الرخاء ، وتحتفي البطالة ، يتيقن العمال الأجانب ، وتحل
 محلهم بواذر المجتمع المتعدد الثقافات في ألمانيا . ويشهد
 دور المرأة في المجتمع عملية تغير ، ساعد عليها اكتشاف
 حبوب منع الحمل في بداية الستينات . و جعلت الثقافة
 الشعبية تتخذ مريقاً معالم دولية وصيغة عالمية ، أو قل ؛
 صيغة غريبة شاملة . وجاء أبطال الشباب الجدد من عالم
 الموسيقى العصرية ، منهم «بيتلز» ، و«لورينغ ستونز» ،
 و«لوريس» ، و«جيمي هينديركس» ، ويوب ديلان . وظهرت
 في ألمانيا مجالات جديدة لللاف السياسي بعد إعادة تسليح
 البلاد في الخمسينات ؛ وقد ازداد الصراع حدة بعد إقامة
 جدار برلين عام 1961 ، وبعد حادثة «دير شينغل» عام
 1962 التي فتحت الباب لنقاشات عنيفة حول حرية
 الصحافة . وازداد أيضاً استياء شباب الجامعات والمدارس
 العليا من السياسة الرسمية والأوضاع الاجتماعية السائدة .
 وتكونت معارضة غير رسمية ، أي من مجموعات ليست ممثلة
 في البرلمان ، وتصلبت المواقف ، وانفجر خلاف الأجيال ،
 فئات ناس ويخرج آخرون .

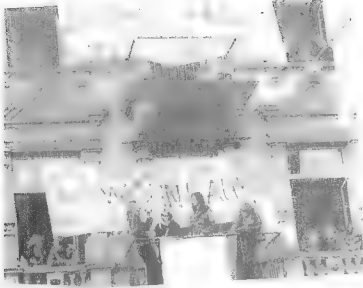
وقد اشتدت موجة الاعتراض في ألمانيا في السبعينات
 والفانينيات على وجه خاص ، وانخذلت طابعم الأكثر عنفاً



من فوق إلى تحت :

التصدي الأرملة السكنية ، الطلبة يحتلون في فرانكفورت بيوتًا قاصية مبنية للتقويض .
1979

«أيام الموصى» جالوفر . وهي مهرجان كان يلتقي فيه الشباب المتعطشون للمخدرات خاصة . وقد مُنعت «أيام الموصى» في 1997 ، والصورة من المدام نلسن بجنت الشباب كثيرًا «الترغ» «الحظي» ، كما أصبحوا الترح بالترغ اللوحى من قبله .
ويعجودون فيها رياضة ممثلة ، تأتي فيها اعتبارات المسافة في المرة الثانية ، 1999



وجذرية ؛ فصارت حركة الشباب المعارض أكثر أنساعاً .
تبحث عن طرق حيائية بعيداً عن مجتمع الاستهلاك . وهي
تضمّ مناهضين لحرب فيتنام ، ومعارضين لاستخدام الطاقة
النووية ، وشباباً بلا مأوى يحتلون مباني مهجورة في المدن
الكبيرة ، وأعضاء في حركة السلام ومتظاهرين ضدّ
الحرب . هؤلاء جميعاً يقامون دولة يرونها قومية متسلطة .
وأحدثت منظمة «جناح الجيش الأحمر» انشقاقاً في قسم هامّ
من الشباب بسبب اختلاف آرائهم في هذه المنظمة .
وتصدّت الدولة لعمليات جناح الجيش الأحمر بإصدار
قوانين أمنية مشددة . وأما الشباب ، فكانوا ينتظرون في
أغلبهم من الحياة أكثر مما كان يتحمله النظام القائم ، بل إنهم
كانوا يحتفرون كثيراً من قوانينه ، يرونها ضيقة الأفق
وعقيدة ، كقوانين حركة السير ، وغيرها من التعليمات
والتدابير التي تحدّد مجرى صفائر الأمور بدقة مُبالغ فيها .
كان شباب السبعينات يرى أنّ الهوية تتمثل في تحقيق الذات
تحقيقاً شخصياً ، ونهض الطلبة في الجامعات «لإزاحة العفن
الذي تكسّد منذ ألف عام تحت أبواب الأساتذة» .
وتشكلت حركة نسائية مستقلة جديدة ، حقّقت بعض
النجاح في مساواة المرأة بالرجل في الميادين المهنية ،
وناضلت ضدّ قانون منع الإجهاض . وبدأ الموقف الاجتماعي
نحو الشؤون الجنسية يزداد تسامحاً ومرونة ، مما يوافق آراء
الشباب ورغباتهم .

كان عقد الستينات والسبعينات عقدين أمّما بالجدال
السياسي الموضوعي .

أما عقد الثمانينات ، فكانت الاهتمامات فيه على صعيد
موضوعي ، أي عملي . ولم يُعدّ تحقيق الهوية والذات من
أهداف الشباب في تلك السنين ، فقد تغوّرت رؤيتهم
للأمور ، وصاروا يعتقدون أنّ الذاتية لم تعد مجدية .
وانتشرت وقتذاك نظريات محاكاةية ، وهي نماذج تقديرية
للتكهن بسير العمليات الاجتماعية ، لا يظهر فيها الشخص
ككاتب اجتماعية مفكرة شاعرة ، وإنما كشخص «موضوعي» ،
يسير القوانين ، بل يُفرط في أتباعها من تلقاء نفسه ، دون
إشارة مشير . والظاهر أنّ الشباب لم يكن لهم في تلك السنين



بالجسد غريب، إذ نخدم يكترون الوشم على جلودهم ويغزونها لوضع الحلق وما شابهها في مواضع غير مألوفة، تجلب الانتباه، كالشفاء والصدر؛ فهذه هي أحب أشكال الزينة لديهم .

استحوذ الحاسوب على النشء، وأصبح أداة تسليهم المفضلة: كل شاب يريد أن يكون له حاسوب، خاصة منذ أواسط التسعينات، عندما بدأ الاهتمام بشبكة الأنترنت العالمية وهو ويتعاطى، كذلك الحال بالنسبة للهواتف الجواله . فجيل شباب التسعينات هو أول جيل من الشباب أصبحت لديه الاتصالات على صعيد عالمي أمراً عادياً . وفي هذا العقد بالذات، صارت مميزات الشبيرة تتغير بسرعة واستمرار، حتى إنه ليتعدى على المرء تحديددها بدقة . وأبرز قسم غير قليل من الشباب الناشئين الفرص العالمية التي تتيحها شبكة الاتصال العالمية للجواسر أنواعاً من المهن الحرة، أو ليكونوا شركائهم الخاصة، سعياً منهم إلى الرخاء والاستهلاك - مما هو خليق ببعث الضرر في نفوس الشيوخ، وتصديق أنهم . وهم الذين ظلوا يقدرون الأعمال دائماً على تقدير . رجال الأعمال هؤلاء لم يعودوا يرضون ببيع عملهم للمستقلين، وإنما تحولوا أنفسهم إلى استغلال غيرهم من الناس . إنهم يحفظون أعمالهم وحياهم لمدة لا تتجاوز الستين أو الثلاث السنوات، فهم نموذج سيء للإنسان المرء الذي تكهن بظهوره عالم الاجتماع الأمريكي ريشارد سنيت في عام 1998 . ويبدو أن جيل ثورة 1968 الطلابية لا يستمقون هذا الجيل الناجح الذي تلام، ويرون أن نمطه، علاوة على ثقل الظل، لا يفقهون شيئاً . وقد أصاب الشاعر هاش ماغوس إنسبريغر، كمادته، عندما تخفى لدى قدماء الثوريين هؤلاء «خوفاً من النجاح حاداً»، وهم يرزحون تحت وطأة سياسة التحالفات والتكتلات البرلمانية للبقاء في ائتلاف برلين الحامى، فهم على وشك الفرق في استكانة فكرية .

وبعد، فقد انقضى نحو ثلاثين عاماً منذ أن بدأ جيل ثورة 1968 الطلابية يدخل المؤسسات الاجتماعية؛ وإن جيلاً جديداً يوشك اليوم أن يتولى مقاليد الأمور؛ إنه جيل الذين في الأربعين، جيلاً يصفه المؤلف كلاوس هاربريخت بأنه ليس ذا وعي تاريخي كبير، ويقول إن أصحاب السلطة الجدد ليسوا بذوي بيزر جذرية بالذكر، فهم - في رأيه - جيل بدون مميزات، جيل «يصل على التناوب» .

كبير اختياري في سلوكه مسلك غير الذي وصفنا . وإن أخضعوا «للموسوعية» التي وضعها الكبار، فإنهم احتفظوا بشيء من ذاتيتهم التي ما انفكوا يستوعون إلى تحقيقها، ولو لمدة وجيزة، كما يقول دايفيد بوي في إحدى أغانيه: «عندئذ نكون أبطالاً مدة يوم واحد» .

ويبدو أن الحالة النفسية لدى شباب الثمانينات كانت مزيجاً من ذاتية التسعينات ومن بداية الشعور بالازدراء من المواضيع السياسية الذي غمر ناشئة مجتمع التسلي في التسعينات . وتكونت في الثمانينات سوق ضخمة للخدمات، تهدف إلى جعل الإنسان يشعر بالانسجام مع النفس والاتحاد مع الذات . لكن إنساناً كهذا لا يكون إلا ملاً، عدم «الحواف»، خالياً من المعالم الميزة ومن الرغبات المتميزة . والواقع أن النشء بدءوا منذ أعوام الستينات يشكون في قيم المجتمع البرجوازي، وهم منذئذ يرفضونها ويمارضونها بشدة متراً يده . ونحن نلمس أكثر هذا الرضا تطرفاً لدى مجموعات «البينكس» التي ترى أن «لا مستقبل» للشباب، فاستخدمت وسائل الإعلام على نحو واسع هذه المجموعات لتظهر الناشئة في وضع يأس مزعوم . ويرى كثير من شباب الثمانينات أن الفتر، كل الفتر، آت من التفكير السياسي، مبنياً كان أو يسارياً . لذلك نلاحظ أن المجتمع الألماني، في حكم الاشتراكية الديمقراطية، لم يشهد حركة سياسية ذات بال، وإنما الحركة كانت في أرسدة الشركات التي تباع لوازم لتحقيق الذاتي . لقد سئم النشء في الثمانينات التفكير المرتبط بقوالب سياسية ثابتة، وحاولوا ما استطاعوا أن يخلقوا من الحوض في المسائل التي يزعج دائماً أنها على جانب عظيم من الالمنية .

وكيف كانت حال جيل الشباب في التسعينات؟ وكيف كانت حال جيل الشباب في التسعينات؟ لم يُعدّ جيلها يفر في عصيان الكبار، ولا في الفتر عليهم . وهو جيل لا يكاد يتبين في مجتمع الوفرة أهدافاً تستحق أن يناضل في سبيلها . وصارت الموسيقى الإلكترونية واسعة الشهرة وظاهرة عامة الانتشار؛ فإذا وقفت بعض الفرق الموسيقية موقفاً معارصاً لفرط الاستهلاك ونادت الشباب بالامتناع عنه . كما تفعل فرقة «نيرفانا» بنشاط، صرف معظم الناشئة النظر عنها، وتحملها ندامها . وأصبحت أواسط «التكنو» تجلب ملايين الشباب، كما يحدث كل عام في «مهرجان الحب» ببرلين الذي هو أعظم حفلة لموسيقى التكنو تنظم في العالم . وتكون لدى كثير من الشباب اهتمام

بين الأسحاح والهمرد صورة النفسية في الفلم الألماني خلال الحسين السنة الأخيرة

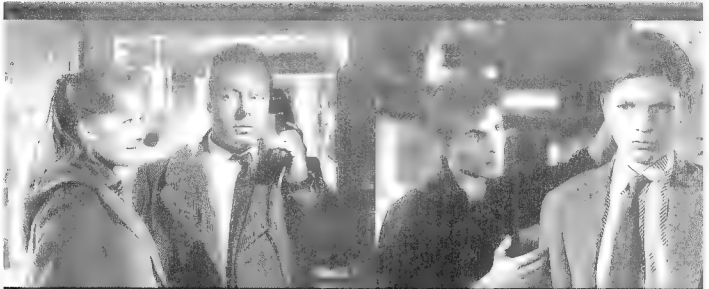
يورد دة

سنة 2000
ألمانيا

نجاح «كريزي» في السينما كان مفاجئاً من ناحية . لأنّ الأفلام الواقعية التي تتناول قضايا الشبابية في ألمانيا نادرة، ومن ناحية أخرى، لأنها، لو توافرت، فهي لا تلقى نجاحاً، باستثناء القليل منها . هكذا كان الأمر دوماً، ولا يزال، فيها يخصّ الأفلام الألمانية بعد الحرب . في الخمسينات، مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية والرايح الثالث المهترى، كانت الأفلام في ألمانيا بعيدة عن السياسة وعن الواقع، ولم تُعالج المشاكل الماثلة، فهيضنت أفلام الريف، التي تُظهر شخصاً متشبّثين بأوطانهم الصغيرة أيّما تشبّث، وأفلام الموسيقى؛ مثل هذه الأفلام حُيِّل للمشاهد عالم أحلام لا مشاكل فيه . أمّا الشباب فيها . فكانوا كلّهم هذّبين ولطفاء وطيّمين، كما كانوا يُشغلون في المدرسة؛ ترتّبوا في بيت برجوازي، حاملين في مخيلتهم تصوّراً رومانسيّاً عن الحبّ . من حين لآخر كان يُستح لهم بيمض الشقاوة والصفاقة، ليس أكثر . كانت هذه صورة الشبابية كما تمّأها الكبار المشغولون بأنفسهم وبإعادة إعمار ألمانيا المدمّرة . في منتصف الخمسينات، بدأت بأفلام جيمس دين وموسيقى

الفلم الألماني الأكثر نجاحاً في العام 2000 كان فلما «صغيزا» . بلا نجوم كبار وبلا موضوع ضخم، بل هو تصوير سينمائي لرواية كتبها تلميذ في السادسة عشرة من عمره . الفلم «كريزي» (1)، أي «مجنون»، يحكي قصة بنيامين، ابن السادسة عشرة أيضاً، وهو شابّ مُعاق جسديّاً بسبب شلل نصفي . وعدا مشاكله المترتبة على ذلك، فلهذه مشاكل في المدرسة ومشاكل المراهقة أيضاً . على ما يبدو، أصاب الفلم «كريزي» هموم الشباب في الصميم ووجد النغمة المناسبة لمخاطبتهم، إذ شاهده مليون ونصف المليون منهم فجعلوه خبطة سينمائية ناجحة كل النجاح . النقاد كذلك وجدوا الفلم رائقاً ولافتاً للنظر، وامتدحوا «المنظور غير العادي على الوضع العاطفي الراهن لشباب ما بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة» في ألمانيا الذين ينبغي عليهم تلمّس طريقهم في عالم يمجّد النجاح والوضعية الاجتماعية .

(1) Crazy



هاينس رومان في فلم «قاضي الشباب» يلعب دور القاضي بنغل
1969

سليم من لار والأحداث الأفظاظ، 1958

في المجتمع الألماني المعاشي للأعجوبة الاقتصادية .
ثم هناك الفلم «قاضي الشباب» (3) من عام 1959 الذي يحكي قصة الفتاة إنغه (كارين بال) التي يُنتقذها من الانحراف إلى مستنقع الجريمة قاضي متفهم لوضعها . دور القاضي يُثله هاينس رومان ، النجم الكبير في السينما الألمانية قبل الحرب وبعدها . هذا الفلم يخترق وعي المشاهد بما يعالج من شؤون أخلاقية وتربوية . عدا ذلك ، فهو يُظهر بوضوح أنّ هناك صراعاً يتطوّر ببطء بين الشباب والوالدين ، صراع سيكون له فيما بعد عواقب بعيدة الأثر .

الفلم «الجسر» (4) ، الذي أخرجه الممثل والخرج بيرنهارد فيكي في عام 1959 ، يحكي قصة مجموعة من الشباب في ضياع محزن . ففي صُور مُفجعة يُظهر الفلم كيف يموت بدون جدوى سبعة شبّان ، يُجنّدون في الأيام الأخيرة من الحرب للخدمة في الجيش الألماني ، ويُوجّه لهم أمر الدفاع حتّى النفس الأخير عن جسر ليس بذي أهمية استراتيجية . هؤلاء الشباب تربّوا على الطاعة العمياء في كنف الحكومة الفاشية في المراحل الثالث ، فهم يستمرّون في القتال ، حتّى بعدما يُقتل

الزوك أند رول من بيل هيلي ثورة في الثقافة الأميركية المبتدلة . وأصبح هؤلاء رواداً لحركة شباب جديدة . لكنّ الألمان والفلم الألماني وقفوا موقفًا محافظًا إزاء ذلك ، فظهرت لديهم أفلامٌ تحوّلها أساطين الأغاني الألمانية . مثل ريكس غيلدو ، كوفي فرويس وبيتر كراوس . لكن هيات أن يُحمّسوا الشباب في السينما الألمانية اقتربوا رويدًا من مُثلهم الأمريكيين ، لكنهم بقوا مؤدّبين كما كانوا ، يعمدون في الثامنة مساءً إلى بيوتهم .

لكن هناك استثناءات ، فالفلم «الأحداث الأفظاظ» (2) من العام 1956 تنبه إلى إشكالية الإجرام لدى الشبيبة في ألمانيا . الممثل هورست بوشهولتس يُثّل في هذا الفلم دور شاب يترقّى في بيت والدين مُفكّك ، ويدخل عن طريق صديقه عالم الإجرام .

«الأحداث الأفظاظ» هو من الأفلام القليلة في الخمسينات التي أظهرت أنّه ، عدا الجوانب البراقة ، هناك جوانب قاتمة

(2) Die Halbstarben (3) Der Jugendrichter (4) Die Brücke



الكثير من أفلام هؤلاء المخرجين الشبان تطرق في زمانه لما حصل فيما بعد، في نهاية الستينات، من معارك شوارع خاضها جيل ثورة 1968، غمرت ألمانيا بموجة من التظاهرات العنيفة. الكفاح ضد البورجوازية المتخمة الراضية بنفسها انطلق من الجامعات، لكن سرعان ما نقل الطلاب مطالبهم بتغيير المجتمع إلى الشوارع ورموا بالحجارة بمبلي المجتمع «البالي»: الساسة، وسائل الإعلام، مضاربو العقارات. لكن، وبلا للعجب، لا نجد أثرًا لهذه الحركة في الفيلم الألماني، بل هيمنت حتى أواخر السبعينيات أفلام الشباب الهزلية الوضيعة المستوى. فن الأفلام المفضلة، نجد الأفلام التي تحمل من المدرسة والمعلمين موضوعًا للسخرية والاستنزاء (مثل فلم: «غالب مدرسة» (5)). لقد كان هذا أيضًا نوعًا من التردد على المؤسسات، لكنه تزد بلا ضرر على الإطلاق. مع هذا، ظهرت أفلام هامة تُعنى بمسألة تحديد الشباب الألمان لهوياتهم بأنفسهم؛ ولئن لم تلق هذه

عريفهم ويفر ما بقي من الكتيبة. هذا الفيلم لا يزال حتى يومنا هذا آية مؤثرة ضد الحرب، وقد حاز جوائز دولية عديدة، وكيكل له المدح والثناء.

في العقد التالي، أي الستينات، طرأت تغيرات كبيرة على حال الفيلم الألماني، مع أن صورة الشباب الألمان على الشاشة بقيت هنا أيضًا أحادية البعد. لكنه ظهر في منتصف عقد الستينات على الساحة ما يُسمى «الفيلم الألماني الفتي»، وبهذا العنوان أعلن صُنَاع الأفلام الشباب الحرب على سيفا آبائهم، وأرادوا إزالة الغفن عن سيفا التحسينات بطرحهم مواضيع جديدة وباستعمالهم لغة صورية جديدة، كما أرادوا على أفلام تلتفت إلى واقع الحياة، لا إلى عالم أحلام وهمي. فخرجوا الأفلام الشباب، مثل أولريخ وتوماس شاموني، وفولكر شلوندورف (الذي تتلمذ على يد لويس ساله في باريس)، وهاريك بوم، وغيرهم كثير، أظهروا في أفلام جيلًا تزد على ما هو معهود لدى آبائهم، ونادى بأخلاقيات متحررة وسياسة جديدة، كما طالب بمعالجة ذهنية لما حصل في الرايخ الثالث.

(5) Wir hauen die Pauker in die Fanne



الطفولة التي يتخيلها الصراع بين الأولاد والوالدين

الطفولة التي يتخيلها الصراع بين الأولاد والوالدين

ولا أحد يتفهم حاله، فينتهي هذا الصراع بعنف دموي، أنجح الأفلام الألمانية في تلك السنوات هو الفيلم الهزلي «بصراحة، عزيزتي» (8) من العام 1967، وهو فلم اختار نغمات أكثر استرخاءً وأسالة. هذا الفيلم يعطي صورة عن شبيبة تفوق جيل الكبار ذهناً، لكنها لا تستطيع تغيير أي شيء. لذا فهي لا تجد هجراناً إلا بالتقاعس عن عمل أي شيء وبالعيش على حساب المجتمع. يطل القصة شاب كسول لكنه لطيف، يسد رمق عيشه بالتسول وينظر إلى محيطه بتهكم حاذق لا يخلو من ذكاء. نغمة السخرية الذاتية في الفيلم جعلته ينجح نجاحاً باهراً على شبايبك التذاكر، وطلته الرئيسية، أوشي غلاس، أصبحت من بعده نجمة ساطعة في السينما الألمانية.

ونذكر، في السنوات التي تلت، تمثيل شبيبة ألمانيا تمثيلاً ممتازاً على شاشة السينما، فالأفلام اعتمدت كليشيهات مألوفة وقُذِّت مُثُلُ أميركية، أو هي استخدمت مظاهر الصُّرعات القصيرة الأجل. لكن من حين لآخر، ولحسن الحظ، كانت هناك ولا تزال لفتات حادت عن هذه القاعدة.

الأفلام رواجاً، فقد وجدت وقتاً حسناً لدى نقّاد السينما الألمان والأجانب، ولا زالت تلفت الانتباه إلى الآن. الفيلم «الشاب توريس» (6) للمخرج فولكر شلوندورف هو أحد هذه الأفلام. تدور أحداثه بداية القرن العشرين في مدرسة داخلية يؤتها أولاد الطبقة العالية، ويمكس الفلم الاضطراب المائل في تفكير وسلوك هؤلاء الطلبة. فالكبار منهم يُرهبون الصغار بما يستعملونه من أعمال العنف والأساليب السادية. وعندما ينتهي الأمر بكارثة، تطفو على السطح إشكالية البحث عن الحقيقة واللياقة والأدب والشرف، وهي إشكالية ذات أهمية في كل زمان.

الفلم «وَتَم» (7)، من عام 1967 للمخرج المسرحي يوهانس شاف، هو كذلك مُستفَز بموضوعه ومؤثر بإتقانه الفني، وفيه يتصادم عالمان، عالم صبي مُتقلب في السادسة عشرة من العمر، وعالم والديه المتساهلين ظاهرياً فقط. الصبي لا يجد ثباتاً في هذه البيئة، ويشعر أنه متروك وحيداً مع مشاكله،

(6) Der Junge Törless (7) Tötung (8) Zur Sache, Schätzchen



الشيء لم لا (ألمانيا) - من أبطال هذا الفيلم: بوبو أفيل
فيلم (ألمانيا) يعرض على شاشات الشباب 1981

يظهر من لى: أفلام (ألمانيا) - من أبطال هذا الفيلم: بوبو أفيل

عام 1981. هذا الفيلم يصوّر، بالاعتماد على تسجيلات صوتية أصلية لفتاة عمرها خمسة عشر عامًا، العالم البائس لشباب مدمنين على المخدرات، شباب في مقتبل العمر لا يجدون مخرجاً لهم في ألمانيا الغربية. ومع أنّ الفيلم لم تستقرّ عليه الآراء، فإنّه أسهم بشدّة في إيقاظ الاهتمام بهذه الإشكالية وتحريك النقاش حولها.

هذا الفيلم بقي، هو الآخر، للأسف، حالة منفردة في السينما الألمانية، التي، وبالأدلة، استصعبت، ولا تزال، التعامل مع المواضيع التي تهم الشبيبة وتحضهم. وبالنسبة، في الواقع، في التلفزيون الألماني على غير هذا، حيث الاستعداد متوقّف لإنتاج أفلام تدور حول عالم أبناء الرابعة عشرة حتّى الثامنة عشرة. ففي أفلام ومسلسلات عديدة، يحاول المخرجون تقديم نماذج تعين أفراد الجيل الناشئ على تحديد ذواتهم. في ذلك، يجد النقاد الاجتماعيون عيباً في جنوح المجتمع في السنوات الأخيرة إلى اختزال الحياة في المرح، أي رفع راية المتعة والتسلية، وطرح الوعي السياسي والاجتماعي جانباً. لكن، ليست هذه مشكلة الشباب وحدهم في ألمانيا اليوم.

أفلام المخرج هارلوك بوم، من هامبورغ، لافتة للانتباه. ففي أعماله مثل «بحر الشمال هو بحر الموت» (9) من 1975، أو «موريتس»، عزيزي موريتس» (10) من 1977، أو «دومًا وإلى الأبد» (11)، يبيّن بوم إحساساً مرهقاً بالوضع النفسي للأطفال والشباب. الشخصيات الرئيسيّة في أفلامه يكونون دومًا، وبطريقة ماء، تحت الضغط، وهم عاجزون عن تلبية توقّعات المجتمع منهم.

ينبغي ألا ننسى فلما مثل «السنوات الرائعة» (12) من عام 1979، الذي كتب قصته المؤلف راينر كونتسه المهابر من الجمهورية الألمانية الديمقراطية آنذاك. هذا الفيلم يعالج بصورة غوزجية آماني الشباب في تلك الدولة وأحلامهم، أولئك الشباب الذين يتّردون على حكومة تعتمد القهر والتهميد الذهني سيلاً.

من الأفلام الأكثر إثارة عن حياة الشبيبة في ألمانيا الفلم «كريستيانه ف. - نحن أطفال محطة القطار» (13) من

(9) Nordsee ist Mordees (10) Moritz, lieber Moritz
(11) Für immer und ewig (12) Die wunderbaren Jahre
(13) Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo

شباب الفن لا يفنى رواية أوسكار وايلد : «صورة دوريان غري»

أمينة هازه

«هو أنت، أنت الذي تتراعى في» .

بيد أن السحر يحل في طياته الخطر، كما تبين قصة دوريان غري . وثبة في الهواء ثلاثية الدوران ليست أقل خطراً، كما يظهر مما جرى لأوسكار وايلد نفسه . إنه انهر بأحلامه التي أراد بها نقل حياته من عالم الواقع إلى عالم الأساطير، فلم يغلن إلى الخطر الجسيم الذي بات يهده من جهة الصورة للشوكة التي أخذها جمهوره عنه . لم يكن هذا الأديب على

قال الأديب الإيرلندي الإنكليزي أوسكار وايلد مرةً : «كلُّ يقول إنِّي أبعد صغير السنّ، وهذا لعمرى يسرّ ويُفرح» . أليقن بأديب كبير أن تطيب نفسه لعبارات الحمالة المبتذلة؟ ثم إن أوسكار وايلد لم يتجاوز وتذاك الثلاثين من عمره، فكان فعلاً شاباً، على الأقلّ حسب تصوّراتنا عن الشباب في الوقت الحالي . وكان في ذلك الوقت أيضاً على شيء من شهرة، انته من تأليفاته الشعرية والمسرحية . أنراه، بقوله ذلك، رغب في أن يدوم له الشباب أبداً؟ هذا ما يبدو محتملاً إذا قمص وايلد شخص دوريان غري، بطل الرواية المظولة الوحيدة التي ألفها . ولكن، أليس سيرة أوسكار وايلد تأتي احتمالاً كهذا؟ الحقيقة أن أديبنا كان متعلقاً أشدّ تعلقاً بالتناقض كبداً فكري وحياتي . يقول، شارحاً العلاقة بين الفنّ والحياة كما يراها من خلال الثلاثة الشخوص الأساسيين في روايته «صورة دوريان غري» : «بازيل هلوارد هو الشخص الذي اعتبر نفسي مائلاً له . واللورد هنري هو الشخص الذي يعتبرني الناس مائلاً له، ودوريان غري هو الشخص الذي أود أن أكون مائلاً له» . فهو إذا يستخدم شخوص الرواية الثلاثة ليصنع صورة له متعددة الجوانب؛ صورة مختلفة الانعكاسات حسبما ينظر إليها من جهة أو من أخرى، أو على حسب المرأة التي يترأى فيها . فراءة تنتصب أمام بازيل هلوارد الذي رسم صورة دوريان، فهو فتان يمثل ذات الأديب القديسة؛ ومراءة أخرى يرى فيها خاصّة المجتمع الإنكليزي في أواخر القرن التاسع عشر صورة أوسكار وايلد متحدةً بشخص اللورد هنري وثّن، وهو شخص عديم الأخلاق، كثير الخبث والتهكّم . ومراءة ثالثة تبدو كأنها صنيعة الأحلام، يسألها الأديب مرةً بعد مرةً، على طريقة ما جاء في أسطورة قديمة : «أيتها المرأة المعلقة بالجدار - أخبريني عن أجل من في الديار» ، فتجيبه المرأة بدون تردد

الأديب الإيرلندي
الإنكليزي أوسكار وايلد،
1865



مستوى ما ابتدعه في قفزه الخيالي من بهج وخبت ، فسقط سقطة حطمت حياته . يقول : «إن الحياة تحاكي الفن أكثر كثيرًا من محاكاة الفن للحياة» . كان مقتنًا بهذه النظرية أشد الاقتناع ، وقد كتب فيها وفي ما تنطوي عليه من تناقض مقالًا ممتازًا ، عنوانه «انهيار الكذب» . نشره عام 1889 . وبعد عام ، ظهرت روايته «صورة دوريان غري» التي هي الصيغة الأدبية للنظرية المذكورة . ظهرت هذه الرواية إذا في عام 1890 ، نشرتها مجلة «لينكوتس ماغازين» على حلقات ، ثم ، بعد عام آخر ، نُشرت كتابًا .

الفكرة المهيمنة المتكررة في هذه الرواية هي الرغبة في الجمال الذي هو قيمة ثابتة ، تمثل الشباب أيضًا : رسم الرسام بازيل هولارد صورة دوريان غري ، وهو شاب في العشرين ، فأتى الجمال ، فجاءت الصورة في غاية الحسن والكمال الفني . لكن الرسام عزم عن عرضها لأنها تحمل كثيرًا منه ، أي من عواطفه تجاه الشاب . ويزور زائر معمل الرسام ، فيرى الصورة ، وتأخذ الأحداث الوخيمة مجراها ، إذ يتجسّد الزائر ، وهو اللورد وثن ، من تلقين ميادنه الخبيثة للفتى ومن إبعاده تدريجيًا عن الرسام . يقول اللورد لدوريان : «إن الشباب هو الشيء الوحيد الذي له قيمة في الحياة» ، ويقول : «عش ، عش الحياة الرائعة الكامنة فيك ، ولا تدع شيئًا يفوتك ، والتمس دائمًا جديدًا لحواسك» . على هذا النحو كان اللورد يعلم الشباب الاستغفاف بالمبادئ العليا ، واعتبار أن المصالح تمثّل كلّ شيء . وينشأ تدريجيًا لدى دوريان غري رغبة في شباب وجمال دائمين ، وتقع عينه على صورته ، تلك التي رسمها هولارد . فيقول : «يا للأسف ! تزداد سني وأصير شيئًا قبيحًا . وهذه الصورة تبقى دائمة الشباب» . ويسبح به خياله ، ويصوّر له الأمر على عكس ذلك ، فيتمنّى «لو أبقى أنا في شباب دائم ، وشيخ الصورة» . ويستجيب أوسكار وايلد لأمنية بطله ، ويجعلها تتحقّق بدون أن يلجأ ، كما هو مألوف ، إلى السحر واللفافير . وهكذا يظلّ دوريان غري شابًا جميلًا ، بينما تدبّ معالم الكبر شيئًا فشيئًا في الصورة التي تزداد بشاعة كلّما ارتكب صاحبها الجميل خطيئة من خطايا عمره الكثيرة . وأخيرًا ، تصبح الصورة في بشاعة قصوى ، فلا يستطيع الفتى الجميل أن يتحمّل منظرها . عندئذ يتناول سكينًا ويطلق به . وجرح الخدم لصيحة مسموعة ، فيزوا صورة لميّدّم جميلة معلقة بالحائط ، «وعلى الأرض جثة رجل في بدلة رسمية» ، وفي قلبه سكن موج . إنه شيخ



أوسكار وايلد واللورد أمريد دوغلاس . 1894

هرم كثير التجاعيد، بشع المنظر». هكذا تنتهي بالموت محاولة دوريان غري التخلص من وجهه الحقيقي وقتل ضيره.

هذا هو مجرى الأحداث في رواية «صورة دوريان غري». ونحن يمكننا أن نتصور ردود فعل الجمهور الذي سوى بين شخص أوسكار وايلد وبين اللورد هنري، شخص الرواية المغرر المضلل. فكان جو من الفضيحة والانتباه يتخلل الحافل التي يشهدها الأديب، وكان هو يتهم ببعض خاصة المجتمع الفيكتوري الذين هم يتظاهرون بالورع وما هم بأورع. فهؤلاء لم يفتنوا إلى أن الأديب إنما كان يصور في أعماله أفهام وأخلاقهم. وسما يكن من شيء، فإن خاصة المجتمع الفيكتوري أحتوا أن يزوا في أوسكار وايلد شخص اللورد هنري المقم على اللذات، المترف فيها بدون أي حياء. ألم يجد إلى دوريان غري «كتاباً اصمر» يرشد هذا الفتى الغر إلى كيفية تعاطي اللذات الحسية؟ ومع أن الرواية لم تتحدث اسم الكتاب، فالمقصود به هو رواية «ضد الفطرة» التي ألفها يوريس كارل إسمناس. رواية منحلة الموضوع: جان ديزيسانت، شخص الرواية الأساسي، يعيش في عزلة ببيته الباريسي منفصلاً في أدق وأرق ما يتصل بالجماليات من ملذات، دون أن يحظى بالسعادة. ويقراً دوريان غري هذه الرواية، فيسرى منها في كيانه، ويحذو حذو ديزيسانت، ويظل مثله غير سعيد. ويمضي دوريان غري في حياة الانطلاق والخلاعة، تاركاً وراءه جُرّة دموية من الانتحارات. نرى في هذا الجزء من القصة التأثير تطبيقاً لأقوال اللورد هنري. مثل: «الإمكانية الوحيدة للتخلص من شهوة هي الانتقاد إليها»، أو: «أن تكون جميلاً أفضل من أن تكون طيباً»، أو أيضاً: «الجرعة هي أولى بالطبقات الاجتماعية السفلى وأثقل». واعتقد أن الجرعة هؤلاء هي بمثابة الفن لد. أي أنها طريقة للحصول على مشاعر غير عادية». فيما هل تُرى صدمت هذه الأقوال الجمهور عام 1890 أم خلبت لثته؟ والحقيقة أن أوسكار وايلد كان مقتنعاً بأن الأدب سابق للواقع وأنه «لا يحكي الواقع، وإنما يشكّله حسبما يريد». ويخلص الأديب نظريته الجمالية الجديدة بأن «الفن لا يمتزج إلا عن نفسه»، ويستنتج من هذا أن «ابتكارات الخيال تسبق الحياة الواقعية دائماً».

فهل وقع أوسكار وايلد ضحية ابتكارات خياله؟ يبدو هذا قريب الاحتمال الذي يقارن سيرة دوريان غري الفاسدة

بحياة أوسكار وايلد بعد ظهور روايته المذكورة. فوايلد - المتزوج منذ 1884 - يتعرف في 1891، عام صدور هذه الرواية، باللورد ألفريد بروس دوغلاس (كان وايلد يسميه «بوزي» تحبباً)، وهو فتى جميل ولابن الثاني لمرکز كوينسبري. وتزوجت قصة الرجلين إلى دعوى قضائية، تبعها محاكمة من أفضت المحاكمات التي جرت بلندن في العهد الفيكتوري، انتهت عام 1895 بحبس أوسكار وايلد في سجن «ريدنغ». دوريان غري يلمن صورته في حركة انتحارية وأوسكار وايلد يتصرف بالطريقة الانتحارية نفسها عندما يقاضي أبا «بوزي». فقد رماه مركز كوينسبري باللواط، فرفع وايلد عليه دعوى بالذف. وكشفت الفضائح خلال محاكمتين، تتبعها الجمهور مزججاً تارةً ومثلدّاً تارة أخرى. وصدر في 25 مايو 1895 حكم على أوسكار وايلد بالسجن لمدة سنتين، فكان بمثابة حكم بالإعدام على كيانه ككاتب في إنكلترا. فقد أقيمت مسرحياته من جداول القليل، وبُذلت مؤلفاته وأعماله الشعرية. وخرج من السجن في عام 1897 محبباً: ظهر عليه السكر، وأفلس، وقد كلّ أمل في المستقبل. وقد تعرض، إلى أن مات في 30 نوفمبر 1900، لإهانات كثيرة: منعت زوجته كل لقاء بينه وبين ابنته، وسادت حالته المالية إلى حد الفاقة، ولم يبق له من الأصدقاء إلا أقلّة، منهم «بوزي»، على كل حال. وتُمكن وايلد، رغم حاله السيئة، من نشر «قصيدة سجن ريدنغ» وبعض القصص المسرحية. فشل أوسكار وايلد في حياته كما فشل دوريان غري في حياته الضائعة على الملاذ. وقد كان الأديب في فترة مجده عند صدور روايته، وكان أشهر مثل لحركة «الفن للفن» في الأوساط الأدبية اللندنية. ولئن كانت رواية «صورة دوريان غري» سيئة السمعة من الجانب الأخلاقي، فلأنها بيعت كثيراً وقرئت كثيراً - فراءها «بوزي» وحده أربع عشرة مرة، كما زعم. ولم يكن «بوزي» العاشق الوحيد «لجمال الشر»، فقد سبقه الكثيرون من أجيال هذا النوع من أدب الانحطاط الذي فشا في إنكلترا على نحو خاص في أواخر القرن التاسع عشر، بعد أن هبت في أواسطه ريح «زهور الشر» على القارة الأوروبية. ليست الأخلاق في اعتقاد أوسكار وايلد أساساً في الأدب ولا في الحياة، ويلزم عنده أن يكون الفن غير ذي صفة أخلاقية، إذ لا علاقة -

في رأيه - بين الجماليات والأخلاق.

فكانت إذاً التصوّرات الجمالية في أواخر القرن التاسع عشر



مشهد من «الأحراج» لـ «جورج» الذي ألهمه أوسكار وايلد، 1969.

يحبّ التقنّع والإنفعالات التي تثيرها المظاهر. يقول وايلد على لسان اللورد وُتْن، «الأغبياء وحدهم هم الذين لا يحكون على الأشياء حسب مظاهرها. فبُر الكون الحقيقي هو المرئي، وليس الامرئي». ويقول على لسانه أيضًا: «أَوَّل التزام يلتزم المرء به في الحياة هو التصنّع قدر الإمكان. أما الالتزام الثاني، فلم يمتد إليه أحد بعد». سُئل وايلد مرّة في عام 1877، وهو لم يزل فتي جميلًا، عن أحب الأعمال لديه، فأجاب: «قراءة أشعاري». كان معجبًا بنفسه، مفتنًا بصورته الجميلة، لكنّ هذه الصورة تمكّرت كثيرًا منذ المحاكمة التي ساقته إلى سجن «ريدنغ».

هي التي حملت بعض الناس على أن يضعوا الجمال في قفّة اعتباراتهم، ويجهّدوا في وضع عناصره الخالصة في الصُور التي يلتمسونها لأنفسهم؟ أكنت الحياة الواقعية إذاً هي التي تحاكي الفنّ؟ أفكار أولئك الناس يتصوّرهم أنّهم يظنون على هذا النحو في شباب دائم؟ كان لأوسكار وايلد هذا التصوّر، وعلى حسب هذا التصوّر، كان يؤلّف ويعيش. ولكنّ، لنفترض، كما افترض بعض معاصريه، أن أوسكار وايلد مثله شخص اللورد هنري وُتْن الكثير التأنّق، لا الرشام بأزيل، ولا دوريان غري. فاللورد الكثير التأنّق والتبرّك كان شديد الحرص على أن يعمل من حياته عملًا فنيًا، فهو، مثل وايلد،

البحث عن الهوية الشباب المسلم في ألمانيا

جهروز معتمد أفشري

«بدأت الغربة في الوطن
غير أن أبي أسمى الغربة «ألمانيا»
وأسمى الغربة الآن «تركيا»
يوم جئتُ كنت ابن خمس
ومرّت بي هنا عشر
وولّد إخوتي ببرلين
فأين غربي ، وأين وطني ؟
غدت غربة أبي موطني
ووطني صار غربة أبي» .
(1)

تذكر الإحصاءات أنه يعيش في الجمهورية الألمانية الاتحادية اليوم ما يقرب من نصف مليون شاب مسلم «أجنبي المنشأ» ، تتراوح أعمارهم ما بين الخامسة عشرة والحادية والعشرين ، درس أكثرهم في المدارس الألمانية ، وهم يحسنون ، في الغالب ، الألمانية أكثر من إحسانهم لغة أبويهم . ويعيش أغلبهم منذ مولدهم بألمانيا ، ولا يعرفون «الوطن القديم» إلا من الزيارات المتفرقة في الإجازة . ومع هذا ، يعيش هؤلاء الشباب ، يوماً بيوم ، المتجنسون منهم بالجنسية الألمانية وسواهم ، بوصفهم أقلية في مجتمع يمدونه مجتمعهم ، غير أنه يتخذ منهم موقف الرفض أحياناً . وفي الوقت عينه ، تجد الجماعات العرقية التي ينتمون إليها تتوقع منهم أن يسلكوا سلوكاً يتفق مع طبيعتها . ويحسن كثير من الشباب المسلم بالحيرة بين المجتمعين ، وبأنتهم

(1) من نظم إراس لورين ، شاعر تركي ألماني مقيم ببرلين .



Arbeitsamt

لا يلتون ما يتوقعانه منهم. فما يزال الشباب ذوو الأصل التركي اليوم، مثلاً، يسكنون في ألمانيا «أجانب»، وفي الوقت نفسه يميز الناس في تركيا الأتراك الساكنين هنا بوصفهم بأنهم «ألمانشير»، أي ألمان.

فيجد كثير من الشباب أنهم انتزعوا من جذورهم. ويتجلى هذا بصورة خاصة في عجزهم عن هوية خاصة بهم، هوية تعطيهم، بصرف النظر عن القومية التي ينتمون إليها، الشعور بالانتماء، والقبول، والأمان. ويحفرهم حفراً حثيثاً إلى السعي إلى هذه الهوية الخوف من استبعاد المجتمع لهم. وعدم اطمئنانهم إلى المستقبل، وثقة بالنفس كليمه لما يلقون من رفض عاطفي واجتماعي. فالشباب التركي في ألمانيا، مثلاً، يلاقى صعوبات تزيد بكثير على الصعوبات التي يلاقها تربه الألماني إن هو أراد، مثلاً، أن يصيب دراسة أو عمل. ثم إن كثيراً من هؤلاء الشباب يستمر الانضمام إلى نسق اجتماعي لا يحسون أنهم يجدون منه قبولاً.

فتجد الشاب المسلم ابن الثانية عشر عاماً يتساءل: من أنا؟ ومن أي بلد أنا؟ ولأي بلد أنتمي؟ وتلج على مثل هؤلاء الشباب مسألة اعتبار المجتمع لهم أكثر مما تلج على والدتهم، أو على والدي والدتهم الذين ينتمون إلى تراث البلاد التي جاءوا منها، ويجدون فيه سنداً لهم. فاليبحث عن الأمان وعن منزلة اجتماعية يُمتد بها يغدون، في كثير من الأحوال، مهمة عسيرة على الشباب المسلم المقيم بألمانيا. ويقتضي منهم العيش في ألمانيا مراوحة دائمة ما بين المجتمع الألماني الليبرالي الديني وما بين عالم والدتهم الذي يغلب أن يكون تقليدياً متديناً. إلا أن الوصول إلى القبول في مجتمع يعده الشباب مجتمهم، غير أنهم لا يستطيعون. في الغالب، مشاركة سوام في مشاركة قائمة على المساواة، يقتضي الضرب في سُبل جديدة، يكون بعضها راديكالياً. ويضفي إحساس الشباب باستبعاد المجتمع لهم. وما



فتاة تركية أمام مكتب العمل ببونينغ،
تبحث عن فرصة للتدريب

برامج أوقات الفراغ المألوفة، في دروس خاصة هوية جديدة بديلة، تلج في إبراز أوجه الاختلاف، وتعمل، في الواقع، على الزيادة في عزل الشباب. وتنفذ المساجد التي تضم هذه المؤسسات القاعدة للنشاطات السياسية الوطنية التي يُراد أن ينضم الشباب إليها.

ومن قصر النظر، في كل حال، أن يُعد هذا التطور الذي يمر به الشباب المسلم المقيم بألمانيا عرضاً من أعراض الاحتجاج الذي يصيب الشباب، وأن يُحسب تحولاً عارضاً. إن عودة المرء إلى أصوله ليست خطأ ولا هي خطرة، غير أن الدراسات تدل، في كل حال، على أن النزوع إلى المواقف القومية أو الإسلامية يظهر بصورة خاصة لدى أولئك الشباب الذين يحشون أقل من سواهم بالقبول والاندماج في المجتمع الألماني. ويمكن أن تلحظ شئاً بين هذا وبين ميل الشباب الألماني الذي يعيش على هامش المجتمع إلى اتخاذ المواقف الراديكالية. ويمكن للإقبال على المنظمات الإسلامية الراديكالية أن يتركز على المدى البعيد، إن لم تعمل السياسة الألمانية على النظر في هذه المسألة نظراً فاحصاً. فتنه كثير من الشباب من أصول تركية، وكردية، وعربية وعلى هؤلاء أن يتعلموا التعامل مع المجتمع الألماني وأن يجدوا فيه سبيلهم. ويجب أن يدرك الألمان كذلك أنه قد صار اليوم في هذا البلد كثير من الناس لا يحمل كلهم جواز السفر الألماني، غير أنهم يطالبون بالحقوق عنها في الحالات الأخرى كافة، ويتحدثون اللغة نفسها، ولهم عادات اجتماعية كذلك للمواطنين الآخرين بألمانيا. فمن واجب المجتمع الألماني أن يتقبل الشباب المسلم المقيم هنا كذلك. فهم لا يختلفون كثيراً، بكل ما لهم وما عليهم، عن الشباب الآخر.

المصدر: الحياة الإسلامية بألمانيا، من تحرير أوبي بيست Muehlmechee
Leben in Deutschland, Uli Piest (Hg.)

يواجهونه أفراداً من صعوبات في الاندماج فيه. إلى تكوصهم إلى الهوية الجمعية للجماعات الدينية التي توفر للشباب المسلم شعوراً بالانتماء إلى الجماعة وباتقاء بعضهم إلى بعض.

وليس لك، على أية حال، أن تطلق على هذا التوجه شعار «الأصولية». فالأصولية، في الإسلام وفي سواه، تسعى إلى المحافظة على التراث بخلق حدود بينها وبين «المعاصرة غير ذات الحدود»، وتحاول أن تجعل من نفسها حركة سياسية واجتماعية. يقصد تعزيز القيم الحضارية (والدينية) التي تعدها الأصولية خاصة بها. أما الشباب المسلم، وهم جزء من المجتمع الألماني ومن المعاصرة، فلا ينكرون البتة، كما يمكن أن يفعل الأصوليون، وإقناعاً يسعون، على العكس من ذلك، إلى الاندماج في هذا المجتمع بصورة أكبر. إن عملية التوازن هذه التي يأتي بها هؤلاء الشباب إنما تدل على سعيهم إلى خلق هوية جمعية من خلال الدين، ليحققوا بذلك لأنفسهم قدراً أكبر من الثقة والقبول. وهذه خطوة مفهومة على الدرب المفضي إلى تقبل المجتمع لهم، والذي يمكن أن ينتهي في آخره التفريق ما بين «الأجنبي» و«أهل البلد». إلا أن ذلك لن يكون إلا إن تعلم المجتمع المذكور أن لا ينظر إلى المسلمين باعتبارهم غرباء، وإقناعاً أن يقبلهم بوصفهم جزءاً طبيعياً من المجتمع الألماني.

فصار للمساجد في ألمانيا مهمة جديدة؛ فالجيل الجديد من الشباب المسلم يقصدها على نحو متزايد، يرجو منها حماية وتفهماً، ونصحاً. فيمكن القول، إن الإسلام يغدو هؤلاء وطناً ليس في حاجة إلى جواز سفر. فيمكن للشباب من خلال نشاطات أوقات الفراغ، مثل الرياضة، أو البرامج التعليمية الإضافية، كالدورات في استخدام الحاسوب، وبرامج التقوية في المناهج الدراسية أن يشكّلوا وعياً جديداً مشتركاً. غير أن هذا يمتد، بالإضافة إلى كثير من الجمعيات الإسلامية غير السياسية، للمؤسسات الإسلامية والقومية الراديكالية القليلة الاتصال بالشباب، فهذا هو الجانب الآخر من المسألة. فهذه المنظمات تقدم، بالإضافة إلى

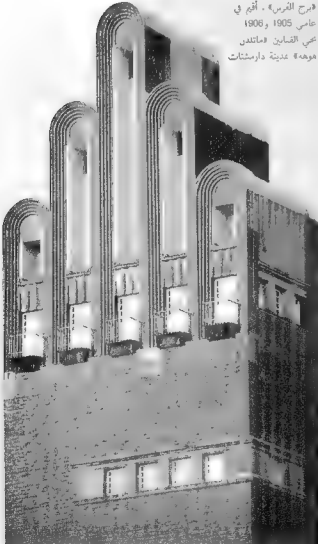
« طراز الشباب » -

حركة فنية في حوالى 1900

فيرير شترودهوف

اشتغل به المهندسون المعاصرون أيضًا . وأصحاب الفنون التطبيقية ، والشعراء ، بل وحتى الموسيقيون . هؤلاء كلهم عزموا من هذا التيار وصنّوا فيه ورفعوه إلى أن صار تيارًا فنيًا دوليًا ، عمّ أوروبا ، وامتد إلى الولايات المتحدة الأمريكية . يتّسم هذا التيار الفني بمناهضة شديدة للتعدّد الأسلوبى ، ولخلط الشكلي التاريخي . ويرمي إلى تجديد في الحياة عن طريق الفنّ ، والفنّ وحده . إنه « طراز الشباب » . على حدّ التسمية الأكثر شيوعًا في ألمانيا . الذي يعبر في تاريخ الثقافة والفنون الأوروبية عن محاولة وجيزة المدّة ، في الفترة ما بين القرن التاسع عشر والعشرين ، هدفت إلى جعل أسلوب فني محدّد وموحّد يسيطر على جميع المجالات الحياتية . ولم يشهد تاريخ الفنّ حركة كهذه في هؤوليتها ومحاولة استحواذها على كلّ الأعمال الفنية ، بما فيها الفروع التطبيقية ، إلّا في عهد الباروك .

« برج الفرنس » . أقيم في عامي 1905 و 1906 على «الضاحي» «ماتندس» «موه» مدينة دارمشتات



رسم الفرنسي موريس دينيس في أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتحديد عام 1892 ، لوحة تبدو على نحو غريب كأنها خارجة عن الزمن ، تمثل جدولاً يسيل ملتويًا في أرض معبّية ، كثيرة الأزهار ، ونسوة ، تنسج منهنّ الطهارة والبراءة ، منحنيات يقطنن الزهور بلطف ورشاقة . تعطي الخطوط الانسيابية اللطيفة التي رُسم بها الشخصوس والطبيعة انطباعًا فنيًا بالحنين إلى بكرة الحياة المفقودة . مثل هذا الانطباع يخرج من اللوحات التي رسمها بول غوغان في البلاد الجنوبية وفي الفترة الزمنية نفسها . وفي عام 1892 كذلك ، رسم البلجيكي يان توروبن صورة «الفتاة والإوز العراقي» ونقلها إلى كتيبه للطباعة الحجرية ، وهي أيضًا مرسومة بخطوط انسيابية ، مسطحة تمامًا على طريقة النقش الحشي الياباني ، أي أنّ الرسّام اقتصر على بُعدين . وهي أيضًا توحى بعالم خارج عن الزمان ، سامي العواطف ، عالم بحري غريب لم تدخله حقارات العالم الحقيقي . وبعد مدّة طويلة نسبيًا ، في عام 1911 ، رسم النمساوي غوستاف كليمت لوحة بحرية أخرى ، كأنها خرجت من عالم ألف ليلة وليلة : «القبلة» التي يتحدّ فيها رجل وامرأة اتخذًا اتجاهًا نادرًا ، لا صلة بينه وبين «العالم الواقعي» . هذه أمثلة ثلاثة من لوحات كثيرة ، رُسمت في الفترة الزمنية التي تعيننا .

إنّها فترة قصيرة ، بدأت في حوالى 1890 ، وظهر فيها أسلوب فني لطيف ليشتقي بعد عشرين عامًا في هدوء وهودة . وهو معرّوف في فرنسا وبلجيكا «بالفنّ الجديد» ، وفي فنّا «بالأسلوب الانقيصالي» وفي إنكلترا «بالأسلوب الحز» ، وفي ألمانيا «بالأسلوب الشباب» . نسبة إلى مجلّة «الشباب» التي كانت تصدر بمدينة ميونيخ . ولم يكن هذا الأسلوب الفني مقتصرًا على الرسم ، مع أنّ رسّامين مشهورين قد اتّبعوه وتلوّنوا . مثل هنري بولواي لوتريك ، أو تيودور هاينه ، وإنّا



صورة من داخل حمام للياء المدنية الحاس بالرجال والذي هو جزء من حمام خيلوت بمدينة بودابست (أقيم فيها بين 1911 و 1918)

«طراز الشباب»، أمم من العالم الخارجي. ونجد الوسائل الأسلوبية في هذه الحركة الفنية على قدر عال من التنوع. فهي، كما ذكرنا، مستوحاة من عالم شبه قديم رهيبي. يناسب المستوى العالي اللائق بالفن، أو مستوحاة من عالم النبات والزهور والطبيعة الذي يؤكد حب «الطهارة» كما تكون بعيداً عن حياة المدن الكبرى. وقد طبعت هذه الوسائل الأسلوبية أعمال الفنانين التابعين لهذه الحركة طبعاً لأمزجتهم وميولهم، وعلى حسب ميادين أعمالهم؛ من الرسم وصناعة الأثاث إلى الهندسة المعمارية وصناعة التجهيزات المنزلية. ونذكر من أمم الوسائل الأسلوبية الجامعة التي تميز «طراز الشباب»؛ الرسم المسطح، أي ثنائي البعد، في خطوط مستقيمة، وخطوط منعدجة على النسق العربي، والأشكال النباتية التي تبدو في حركة منتظمة، لا بداية لها ولا نهاية.

وهاك بعض الأمثلة من مختلف الحقول لأعمال الفنانة التي تحمل طابع «طراز الشباب»؛ فيها لوحات الإنكليزي بيردلي المشحونة شهوة، وكثير من القصائد لشعراء مثل ستيفان غيورغو وراينر ماريا ريلكه، ومنازل خفية المهندس المعماري البلجيكي فيكتور هورتا، وأثاث ممتاز مئين لمواطنه هنري فان دي فيلده، ومبنى الانفصال بقبلاً المعبد الطابع للمهندس المعماري يوزف ماريا أولبريش، ومنها أيضاً أنغام موجية متعاقبة للمؤلف الموسيقي كلود ديبيوسي، ومباني حي «ماتلدن هوته» بمدينة دارمشتات، ووفرة من السجاد المنسوج الذي صنع في تلك الفترة. ونجد كذلك مواضيع «طراز الشباب» وأشكاله في تصاميم مختلف اللوازم النسائية، والأثاث، والأدوات المنزلية، وحتى في تصاميم أدوات المائدة، من صحون وملاقق وما شاكلها. وهكذا كان «طراز الشباب» مرادفاً لطراز حياة معين، على الأقل لدى الذين استطاعوا أن يدفعوا عن هذه «الموضة» ورغبوا في الانقياد إليها.

وأدخل كل ما يسم «بالأصالة»، بما في ذلك الحداثق والرياض وما يتبعها، في المواضيع الفنية لدى أتباع هذا التيار الفني الذي هو بمثابة قفزة إلى أجواء من السمو والسعادة، تحلق فيه أرواح أصحاب النبل الفكري الذين يجولون دوماً مسافة بينهم وبين العالم اليومي المبتذل الأحداث. ظهرت الحداثق إذاً كوضوح من مواضيع «طراز الشباب»؛ حداثق الذكرى ذات الماضي الطويلة، ترى فيها

نشأ هذا التيار الفني، وطُور، استناداً إلى تصورات رومنتيكية وأسطورية كما يوحى بها تراث القرون الوسطى الأدبي والفني، وأدخلت فيه كذلك مواضيع «غريبة» من البلاد النائية على طريقة النزعة الطبيعية في الرسم المسطح التي تعتمد الابتعاد من الواقع اليومي، في ذلك الوقت الذي غدت الصناعة تنمو فيه بسرعة هائلة، يصحبها تآزم في الأوضاع الاجتماعية خطير. وإن العناصر الفنية والزينة التي طورها «طراز الشباب»، ووسائله التعبيرية بالأشكال النباتية والزخرفية التي انفرد بها وصارت من أخص مميزات، لتشكل مقاومة عنيفة ضد المادية، وحركة التصنيع، والفلسفة الوضعية، وضد ما ينتج عنها جميعاً من تشقت، يراه أصحاب «طراز الشباب» وخيم العواقب على الفن والحياة كليهما. فالقن عند هؤلاء شيء جليل ذو صبغة شبه دينية، وهو وحده قادر على الإنفاذ من الفوضى والابتذال اللذين يسودان العالم المصري، كما يزعمون. وقد وجد أصحاب هذا التيار في نقد نيته اللاذع لجميع أساسيات المذهبين العقلي والمادي ما أنعش نزعتهم الفنية التقديسية ودعمها، كما وجدوا ذلك أيضاً في أورات فاغنر الرومنتيكية المأدرة. وفي آراء الإنكليزي ولهم موديس الاجتماعية الخيالية، وهي آراء تناهض بشدة الكيان المكني المصري. وتنادي برجوع الحيزف الفنية إلى ما كانت عليه قبل العصر الصناعي. فترده من جديد.

هذا الجانب الرهيبي، القريب من العادة، والذي لا علاقة له بالواقع، يميز «طراز الشباب» أدق تمييز، ويجعل منه حركة شديدة الاصطناع والتكلف، كثيرة الرموز، تسعى إلى «عالم بديل»، يغير عالم العادة والبرجوازيين التافه السخيف. وإن تميز هذا العالم البديل بزخرفة واسعة، تسيطر عليها العناصر النباتية والمواضيع الأسطورية، فإن التهربية تظهر جلية في لوحات «طراز الشباب»، أي التهرب من الواقع بالاسترقاق في العوالم الفردوسية. فالعالم الداخلي، في

المرصعة بالنجوم» .

العالم الداخلي الذي لا يكون سوى في غرفة وبیت وحديقة هو ملجأ النفوس الأثمل . وفن «طرار الشباب» هو أيضا الفن الذي جعل هذا الملجأ متناثرا راقيا ، ينعم فيه أناس مثل الكونت هازي كينسلر الذواق الحبيب بالبحر والخيال والذي كلف هنري فان دي فيلده بتصميم أثاث رفيع لبيتة الفاخر بمدينة فاير . في مثل هذه البيوت تجري طقوس «المعيشة الممتازة» على أحسن ما يكون ، بعد أن «تنتقل الأبواب دون العائمة» ، كما يقول ستيفان غيورغه ، فيخلو الجو للتمتع بأشياء نادرة مثل تصاوير هاينريش فوغلر وماركوس بير ولويزي بيردسلي التي تزين الكتب ، أو مثل أشكال الرسام غوستاف كليمت الشرقية الطابع ذات اللعنان الذهبي الخافت ، أو السجاد المصنوع المنسوج باليد الذي يأخذ الناظر إلى عوالم أسطورية بعيدة ، خارجة عن الزمان .

كان «طرار الشباب» - لمدة وجيزة - آخر حركة فنية كبيرة في أوروبا ، ادعت لنفسها الشمولية ، وإن كانت مقصورة على بعض الناس . ولعل أوسكار وايلد هو أفضل من لحّص فكر هذه الحركة ، يقول : «يبدأ الفن كفن زيف مجرد ، ويظل في مجال الخيال الجامع والأوهام والعبث ، مشتغلا بغير الحقيقتي وبغير الموجود . هذه هي المرحلة الأولى . عندئذ (في المرحلة الثانية) ، تنجذب الحياة انحدابا مفرحا إلى هذا المجال الجديد الرائع وتستأنف في الدخول فيه . فيأخذ الفن الحياة ، ويجعلها قطعة من قطع المواد الخام ، ويشكلها تشكيلا جديدا ، ويعرضها في هيئة جديدة ، غير مكترث بالحقائق ، فالفن يفتقر ، ويتخيل ، ويتوهم ، ويجمل ، ويجعل بينه وبين الواقع حاجزا لا يمكن تخطيه ، يشكله الأسلوب الرفيع مرة ، والأداء الممتاز مرة أخرى . وتبدأ المرحلة الثالثة عندما تصير التعبير للحياة فطرده الفن وتشرده . فهذا هو الانحطاط بعينه ، وهذا هو ما نحن الآن في صدد معاناته ومقاساة عذابه» .

إن قانون المرحلة الثانية ، كما وصفها وايلد ، لم يفض إلا

النفوس الأرستقراطية «تفتش جنة» وذهابا في ثياب مزخرفة» ، كما يقول ستيفان غيورغه . وأصبحت الحديقة رمزا لرفق النفس والمشاعر ، والملجأ الممتاز الذي لا يبيل للعائمة إليه ، والذي يخيم عليه الهدوء وتلك الكآبة الخفيفة التي هي أخت الجمال . كان إذا عالم «طرار الشباب» عالما شديد الانغلاق ، عالم خلوة ، قد تحتم الزوال عليه (في حوالي 1914) عندما استحوذت وسائل الصناعة الواسعة على أشكاله الزخرفية الخاصة بالأثاث ، والأدوات المنزلية ، وبواجهات المباني المختلفة ، وبشئ أنواع المتاع والمصنوعات ، فصارت المكثات تنتج هذا كله إنتاجا واسعا ، غر الأسواق ، وأدخل على مفهوم «طرار الشباب» طابع الابتذال وصفة السطحية . فهذه السطحية التي لحقت الأسلوب من طريق الإنتاج الصناعي الواسع تنافي بشدة الأساس الذي قامت عليه حركة «طرار الشباب» والذي جعلها «تتفصل» وتتشتت بذاتها . فأهداها معاكسة تماما «للتصنيع الفني» ، وهي لا ترى سبيلا إلى «طهارة» الفن ، كما ذكرنا ، إلا في موقف مضاد كل المضادة للعالم المعاصر الذي تسيطر عليه اعتبارات المعقولة والإنتاجية الصناعية المبرجة . . .

وبعد ، فإن التصورات التي أسرفت في رفع الفن ، وأرادته أن يكون منفذا من أهوال عصر ، زعمت أنه متبلبل وفاسد ، لم تستطع ، في نهاية المطاف ، أن تشكل قاعدة ثابتة لحركة إصلاحية دائمة ، تشمل الحالات الحياتية كلها . وليس أدنى سبب في هذا شدة تعلق أصحاب هذا التيار بفكرة النخبة والمبالغة في دورها . وفي الواقع ، فإن كل ما اتصل بحركة «طرار الشباب» من توقعات ، وأمال ، ورغبات ، إنما كان يدور في مجال ضيق ، لا يتعدى البيت والغرفة . هناك كان المكان اللائق بالتحف الفنية ، وبالزخرفة ، والصور ، والأثاث ، وبالموسيقى ، والرقص ، والشعر ، والحفلات . فالعالم الداخلي ، كما تمثله البيوت ، أفضل كثيرا من «العالم الخارجي» الذي يريد أن يمتع في خلوة بهذه الأشياء كلها . فلا نستغرب إذا أن راقق هذه الحركة الفنية ظهور نواد وحلقات مقصورة على النخبة ، يدور فيها الحديث رقة ، ويُنبد منها كل ما هو غليظ وفظ في تصوراتهم . كان «طرار الشباب» منصرفا إلى العالم الداخلي الذي يتشئ فيه تحقيق أجمل العوالم الممكن تصورها . أليس أوسكار وايلد يقول : «الكثافة ، وليس الاتساع . هي الهدف الحقيقي للفن المعاصر» ؟ فينتي هوغو فون هوفمانستال قائلا : «منابر النفس أبدع من قبة السماء

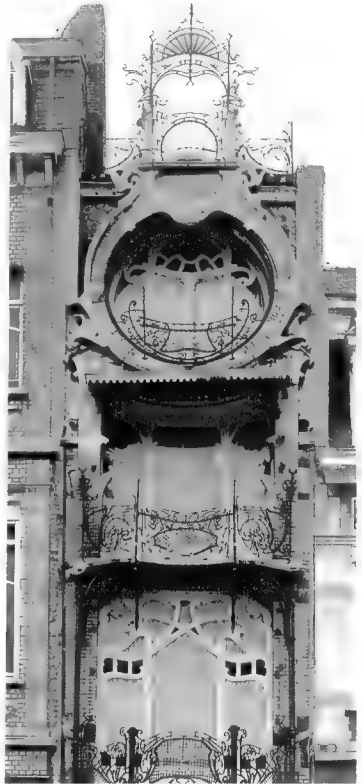
ردعة فندق هاتون بـروكسل الذي بُني للكيميائي
والمصور الفوتوغرافي إدوارد هاتون في عام 1903

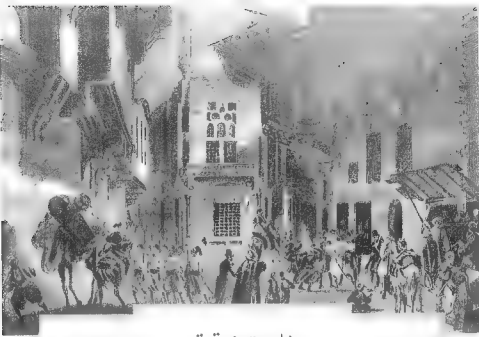
متحف هورتا بمدينة بروكسل ، بناء فيكتور
هورتا عام 1898 وألحده مسكنا

ظاهرًا إلى مدّة الازدهار الوجيزة التي شهدها «طراز الشباب» ، من ظهوره في حوالي 1890 إلى ذوبله السريع في نحو 1910 . ولم تلبث راحة الزينيق المرضيّة العالقة بهذه الحركة الفنّية أن تلاشت واندثرت قبل بضع سنين من اندلاع الحرب العالمية الأولى التي حطّمت نهائيًا كلّ أمل في توفير دأبم بين الفنّ والحياة . كان «طراز الشباب» محاولة رائعة ، لكن محتمة الفشل ، غلبت عليه «الحياة» ، فدخل في



شيخوخة سريعة وتساقت . يبقى أنّه حمل فكرة مثيرة ، هي بالحلم أشبه ، طمحت إلى أن توحد بين الحياة والفنّ ، وإلى أن تجعل للفنّ دور المنقذ وترفع الفنّان إلى درجة القدّيس . ومثّا لا شك فيه أنّ هذه الفكرة كانت أساس ظهور إنجازات فنيّة من أروع إنجازات الفنّ الغربي في السنين المئة والعشرين الماضية ، سواء في مجال الفنّ التشكيلي ، أو المعماري ، أو الحرف الفنّية ، أو الأدب . إنّهّا تحفّ ما زالت تلمع بلون ذهبيّ خافت .





مغامرة شرقية

رحلة دوق بافاري إلى مصر وفلسطين في عام 1838

رودولف ماريا بيرغان

لانتقاً يعرض فيه ما جمعه من تذكارات كثيرة في رحلته . أنا الدوق مكسيميليان هذا فولد عام 1809 ومات عام 1888 ، وتحدد الإشارة هنا إلى أنه والد إليزابيت إمبراطورة النمسا التي اشتهرت عند الناس باسم «سيسي» . أحب الناس مكسيميليان حباً شديداً ، وكان ذا تأثير سياسي غير رسمي كبير في أوروبا ، لأن بناته النمسا وأبنائه الأربعة تزوجوا في كثير من البيوتات الحاكمة لأوروبا ، فعدا ذا صلات في طول أوروبا وعرضها .

أما الغاية من الرحلة فكانت ، كما قال الدوق نفسه ، التغيير ، والحرب من «الترتبة الأبدية للحياة اليومية التي غدت مرعبة حق الإزعاج ، حتى أن الإنسان غدا يعيش فيها عيشة لا طعم لها» . ولم يقتل الدوق لأنه كانت الرحلة بواعث دبلوماسية كذلك ، مع أنه ليس ثمة شك في ذلك ؛ فقد كانت الحالة السياسية بين اليونان ، ومصر ، والقسطنطينية متوترة تماماً . وكان يحكم مصر حينها محمد علي ، وهو ، من جهة ، حاكم مستبد ، غير أنه ، من جهة أخرى ، مصلح همام ، ومؤسس مصر الحديثة . وكان شارك الأتراك عام 1826 في

في عمالي بافاريا ، في وادي نهر الماين الأعلى ذي المشاهد الخلابة ، تقوم عمائر من الحجر الرملي المصفر ، كانت يوماً مقراً لدبر بانفس . وكانت الكنيسة باعت مباني هذا الدير في عام 1803 ، ورحلته ، فاشتراها في عام 1814 الدوق فيلهلم دوق بافاريا ، بعد أن ساء حالها ، ففقر فيها ، وأغذها قصراً صيفياً له . وكلف الدوق العلماء بجمع مستحجرات من الجواهر ، تجدها اليوم معروضة في متحف الدير . وفي المعرض ، على أية حال ، مجموعة أخرى غريبة شديدة ، طيور نادرة مخنطة ، وموميا مصرية ، منسوجات مضفرة من النوبة ، أشياء تعبدية من البلاد المقدسة ، تمساح نيل مخنط ، وسوى ذلك من الأشياء الغريبة . وإنما جمعت هذه المعروضات في أكثر رحلة ضرباً في المغامرة ، وأشدها ركوناً للخطر ، الرحلة التي قام بها يوماً فرد من أفراد الأسرة الحاكمة ببافاريا . فقد ارتحل الدوق مكسيميليان ، حفيد فيلهلم دوق بافاريا ، من شهر يناير إلى شهر سبتمبر من عام 1838 إلى مصر والبلاد المقدسة ، ثم أمر ، بعد أن قفل من رحلته ، بإنشاء غرفتين في الدير على «النط الغربي» ، لتكونا مكاناً

العشرين من شهر يناير عام 1838. فركبوا العربات ضاربين في الطريق المهودة، والتي كان غوته مرَّ بها، عابرين متينفالد، وإسبروك، ونفق برتر - وساقين بفيرونا وفيتشينسا حتَّى بلغوا فينيسيا في الرابع والعشرين من يناير. ثمَّ ركبوا السفينة إلى تريست، ثمَّ إلى بيرويس. ومزَّوا بكورفو، وباتراس، وبالعطف الجنوبي لجزيرة بييلونيز - إذ أنَّ قناة كورينث لم تَنسَلْ إلَّا عام 1881 - حتَّى وصلوا بيفيتيم، اليونان. في التاسع من فبراير. فزار الدوق الأكروبوليس في أثينا، والقصر الجديد للملك أوتو الأوَّل الذي لم يكن ممَّ بناؤه بعد. ولم يذكر الدوق مكسيميليان في وصف رحلته، على أَيْة حال، أيَّ شيء عن لقائه مع الملك، وهو، كما قلنا، ابن أخيه. وفي الثاني عشر من فبراير ركب المسافرون السفينة البخارية قاصدين الإسكندرية. فوصلوها، بعد مرورهم بهركليون بكريت، في السادس عشر من فبراير، حيث أنزلت المرساة في الساعة الرابعة والنصف من بعد الظهر، كما يَحْتَمِلُ مكسيميليان في مذكراته بدقَّة في فرح مشوب بالانفعال. ويصفي مكسيميليان قائلاً، «لا تَسْتَطِيع الكلمات وصف الشعور الذي ملك علي نفسي يوم وطنتْ أوَّل مرة أرض إفريقية. أطلتْ على عينيَّ المشدودتين عالمٌ جديد، فيه أشدُّ البشر غربة، وجوههم متباينة ألوانها، يلبسون من الأزياء أغربها وأكثرها ألواناً».

ويتجلَّى هنا الموضوع الذي ينظر منه الدوق إلى بلاد أحلامه، فهو ينظر إليها بمنظار السائح، لا نظرة الرحالة الباحث. فهو يدوِّن ملاحظاته ممَّا يبدو له، بوصفه أوروبياً، غريباً، ويتأثَّر في ذلك دون شكَّ بالتصورات الخاطئة، دون أن يتساءل عن المثل الكامنة وراء ما يراه. ثمَّ هو يطعم ما يكتبه بالحديث على بعض الأحداث الصغيرة أو ببعض القصص، يريد منها، في الحُلِّ الأوَّل، أن يطعم الشعوب المختلفة بطواعٍ معيَّنة. وتراه، في الوقت نفسه، يصف بدقَّة بالغة، كدقَّة الدليل السياسي، كلَّ ما يَسْتَحِقُّ المشاهدة، فتجده يقول، مثلاً، «الإسكندرية خليط من العادات الأوروبية والشرقية، غير أنها أقرب إلى الأولى. والمدنية كلها في طور التشكُّل، ففي كلِّ خطوة تخطوها تلقاك أبنية جديدة». فهو يصف بهذا بدقَّة الإسكندرية في زمانه، والتي كان عدد سكَّانها نقص عام 1800 حتَّى بلغ خمسة آلاف نسمة. وعادت حينها إلى الازدهار، فحزَّ إلى ذلك، في المقام الأوَّل، النشاط العمراني الكبير الذي يادر محمد علي

المجموع على اليونان واجتياحها، فأحدثت بريطانيا، وفرنسا، وروسيا الداعية إلى استقلال اليونان في تشكيل أسطول دُمِّر الأسطول المصري التركي في معركة عند نافارينو في عام 1827. وحازت اليونان آخر الأمر، عام 1830، استقلالها التام. وغدت مملكة، اعتلى عرشها بعد ذلك بعامين أوتو الأوَّل من فيلترناخ، وكان قاصراً بعد، وهو الابن الثاني لملك بافاريا لودفيغ الأوَّل، وابن شقيق الدوق مكسيميليان. وكان محمد علي بهمَّ بمشدد جيش للهجوم ثانية على اليونان حين انطلق ماكسيميليان إلى مصر. وكان ماكسيميليان يسجِّل مذكراته أثناء الرحلة، ويوم عاد جعل منها كتاباً في وصف الرحلة، ونشره. وتجمد في الكتاب سَتِين رسماً ملوَّناً مرسومة بطريقة الطباعة الحجرية، رسمها رسَّام متشاهد الحياة اليومية هاينريش فون ماير (1806-1871) الذي رافق الدوق، وأعدَّ رسومه التخطيطية أثناء الرحلة. ورافق الدوق في رحلته سبعة أشخاص، منهم موسيقي كان يسبِّله بالعزف، وطبيب الحامى الذي مات آخر الرحلة في البلاد المقدَّسة ميتة مثيرة.

واشتملت تلك الرحلة يوماً على مخاطر لا يمكن التحدُّب لها. إلَّا أنَّ مصر كانت عند الدوق بلاد الأساطير التي يحلم بها. وكانت الرحلة إلى مصر، على أَيْة حال، تُعدُّ جزءاً من الرحلة الكبيرة، التي صارت منذ القرن السابع عشر جزءاً أساساً من نشئة أبناء الحكَّام في أوروبا. وظلَّت هذه الرحلات مقصورة حتَّى مطلع القرن التاسع عشر على فرنسا وإيطاليا، ثمَّ صارت اليونان تُقصد للرحلة كذلك بعد أن استقرَّت الأحوال السياسية فيها. وكانت أوروبا بدأت بهمَّ بمصر في القرن الثامن عشر، غير أنَّ هذا الاهتمام لم ينشط نشاطاً حقيقياً إلَّا بعد قيام نابليون بحملته على مصر. وقد كان اكتشاف حجر رشيد في عام 1799، والذي أتاح فكَّ اللامات الميروغليفية، والبدء منذ عام 1809 بنشر العمل الموسوم «بوصف مصر» (1) الذي كانت تصدره بفرنسا «لجنة العلوم والفنون المصرية» (2) أفضى إلى تسابق فرنسا وإنكلترا في جمع المعارف عن مصر، ومن جهة ثانية، إلى دخول عناصر أسلوبية مصرية في الفنِّ الأوروبي.

وبدأت رحلة الدوق من ميونيخ، فانطلق منها مع أتباعه في

(1) Description de l'Égypte

(2) Commission des sciences et arts d'Égypte

ROAMELIE MAYDAN

«إحدى ساحات القاهرة» - 1838



(KAIRO)
MIDDLE EGYPTEN.

الأوروبية الأساس عنده في الحكم على ما يراه طوال الرحلة كلها.

ومساء التاسع عشر من فبراير، مضت الجماعة في رحلتها راجية زورقاً إلى القاهرة، فوصلتها بعد ثلاثة أيام. وفي الطريق اصطاد الدوق طيوراً ما تزال معروضة اليوم في متحف بانتنس. وفي القاهرة زار مساجد وكنيسة القديس جرجس، والسوق كذلك بطبيعة الحال، وذكرته حيوية السوق «بباريس من عدة وجوه». وهاله ما رآه في سوق الرقيق، حيث «تباع الناس كالدواب». غير أن السود المعروضين هناك بدوا له أشبه «بالقرد»، وأعجب بالمجورجات المعروضات باعتبارهن «أجمل البضاعة». واشترى آخر الأمر «عدداً من أولئك السود، ليأخذهم معه إلى أوروبا».

وبعدما التقى الدوق محمد علي عدة مرّات - ولم يذكر الدوق في كتابه شيئاً عما تحدّث به الرجلان - زُفّت المرساة مساء الثامن والعشرين من فبراير، لتنتطلق القوارب في

إليه، كتحمين المرافق وضّق القنوات. ويفيض ماكسيميليان في الشناء على «إقدام» محمد علي، ويرى فيه «رجلاً كبيراً فعلاً، أنجز إنجازات غير معقولة في فترة قصيرة لا تزيد على عدة سنوات». ويطلّ مكسيميليان ينحو هذا النحو في حكمه على نائب الملك، محمد علي، خلا مرة واحدة، انتقد فيها «شفقه بالفتوح الذي لا يرتوي». ويبدو هذا الشناء مبالغاً فيه أحياناً، حتّى أنك تحسب أنه كانت للدوق مرام سياسية من قوله.

وبعدما شاهد الدوق أمّ العالم في الإسكندرية دُعي في المساء، قبل أن يمضي في رحلته، إلى ولجة خاصة، سلّت الضيوف فيها راقصات رقصن رقصاً شرقياً، فكتب عن ذلك متزججاً: «كانت الموسيقى تصمّ الأذان، كما كان الفناء غير متناغم وغير ذي إيقاع. ويمنعني الخلق القوم من وصف الرقص وصفاً دقيقاً، غير أنني أدركت أنني ما رأيت في حياتي شيئاً أكثر تحرّجاً من الحياء من هذا». وظلّت المعايير

ANSICHT DER SPHYNX UND DER

فيلو الملوك وأمرام الجيزة



فيلو الملوك وأمرام الجيزة

الجهة الخارجية بالأزمايل عن قصد» .

وجاء باقي الرحلة إلى الشلال الثاني عسيرًا . فقد كانت القوارب الصغيرة ضيقة وغير مريحة ، والرطوبة في حجرات القوارب لا تكاد تطاق . وخفّف عليهم ذلك زيارتهم لمعبد أبو سمبل ، فكانت تلك الزيارة خير ما في الرحلة عند الدوق . وآخر الأمر وصلت الرحلة في السابع والعشرين من مارس إلى وادي حلفاء ، ثم قطعوا في اليوم التالي المسافة الباقية على ظهور الحمير ، فوصلوا غايتهم ، الشلال الثاني ، قبل ظهر ذلك اليوم . «فيشترفي ... أن أكون أول أمير أوروبي وصل إلى هنا ، فوطئ بذلك بلاد دنقلة» .

وما لبثت رحلة العودة أن بدأت بعد الظهر ، غير أنها مضت ببطء شديد نتيجة لمشاهدتهم الآثار والمشاهد الطبيعية مشاهدة تفصيلية . وقد تأتى الدوق هذه المرة تأنيثًا شديدًا في مشاهدة معبد أبو سمبل ، فلم يعد إلى أسوان إلا في السادس من أبريل . وكانت الرحلة مئة وشاقة ، فقد كان ينبغي في

رحلة إلى النيل ، قاصدة الشلال الثاني . ويقصد الإسماعيل الوصول إلى هناك أجلت المشاهدات والزيارات إلى رحلة العودة . ووصلوا في الثامن من مارس أسبوط . وفي قنا اشترى الدوق مومياء ، وحجّاج بشريّة ، وهدايا قبورية . وفي الخامس عشر من مارس مروا بالأقصر ، وروا في التاسع عشر منه في أسوان . ومضى الدوق في رحلته إلى الشلال الأوّل براء ، في حين تحبّبت السفن سحبا لتعبير الشلالات . وأثّرت مشاهد الطبيعة في مكسيميليان تأنيثًا واضحًا ، وحاول ، شأنه دائمًا في هذه الرحلة ، مقارنة أثرها في نفسه بما يألّفه في أوروبا : «منذ أن رأيت قوّة البركان على جبل فيسوف لم تدعني منطقة بخصائصها كهذه» . ثم زار جزيرة فيلّه - والتي غرقت في بحيرة ناصر - وقد كان سمع بها من حكايات ألف ليلة وليلة ، فشعر بما فيها من خضرة ، وشاهد ما فيها من معابد . ولفت نظره هنا ، كما في مواضع أخرى ، التخرّب الشديد الذي يصيب الآثار : «أثقل كثير من الغايل الكبيرة في

في صباح العشرين من شهر أبريل. وكثر عليهم عوذتهم خبر انتشار الطاعون في الإسكندرية. أما آخر الأحداث البارزة في زيارة الدوق مكسيميليان لمصر فكانت زيارته لأهرام الجيزة. ولم يفوت الدوق فرصة تسلق هرم خوفو، «في خمس وعشرين دقيقة وحسب»، كما أشار في مذكراته في عبارة لا تخلو من الفخر.

وأخر الأمر انطلق من القاهرة في الثامن والعشرين من أبريل «على رأس قافلة فيها مئة وخمسة عشر رجلاً». فوصل. ماذا بأبو زعبل وبلبيس والساهية والعريش. في «صباح السابع من مايو... أرض آسيا، وبذلك الأرض المباركة للبلاد المقدسة». وبعدما زار أكثر المواقع المسيحية اهجية، بدأ في الحادي عشر من يونيو رحلة العودة، إلا أنه لم يسطأ أرض أوروبا إلا في العشرين من يوليو في نابولي. إذ أن المسافرين أزموا بالبقاء واحداً وعشرين يوماً في الحجر الصحي بالطا. وعاد مكسيميليان إلى ميونيخ بعد غياب دام ثمانية أشهر.

كثير من الأحوال جرّ السفن جرّاً بسبب نقص الرياح. ودرس الدوق معابد إدفو وإسنا دراسة تفصيلية، ووصل أخيراً في التاسع عشر من أبريل إلى الأقصر. ويكتشف وصفه للمعابد عن معرفته المتخصصة بالعارة بما يتفق مع مستوى البحث في ذلك الزمان، ويظهر، في الوقت نفسه، أنه يتبع في فهمه للجمال المهندمن المعاري فينكلان (1717-1768) أنشأها تاتاً، والذي كان شكل فهمه للجمال بناءً على العارة اليونانية الكلاسيكية، والتي كان يرى فيها «بساطة سامية وعظمة هادئة»، فكان أشد ما أثر في نفس ماكسيميليان حين رأى معابد الأقصر «بساطتها السامية». ووصف ماكسيميليان كل ما رآه في زيارته الكثيرة وصفاً كان بالغ الدقة أحياناً، حتى أنك تحوز صورة دقيقة عن حال تلك الأعمال الفنية حينها.

وفي الثاني عشر من شهر أبريل، حطّ الرحالة في آخر محطة في رحلتهم، فنزلوا دندره، ليطلعوا على آثار واحدة من أقدم مدن مصر وأشهرها. وآخر الأمر قفلت الرحلة إلى القاهرة



صور رحلة إلى مصر أو مصر «في الإطار»

فرائيسكا فون غاغر

أجسام الأشياء في الصور .
وفي الخمسينات من القرن التاسع عشر تغيّرت النظرة إلى التصوير في الرحلات . فقد انقضى الوقت الذي كان الناس فيه يدهشون لقدرة التصوير على تمثيل الأشياء تمثيلاً واقعياً ، وازدادت الأهمية التجارية للتصوير ، وأصبح الإنسان أمّ ما فيه . ففتن ملك السبيل للترحال إلى مصر ، وجب عليه توثيق رحلته . ولم يكن المارد من التصوير تسجيل مشاهدات واقعية ذات أهمية عامة ، وإنما أريد به أن يحفظ الذكريات الخاصة ، وأن يبرز منزلة صاحبه الاجتماعية . وفي الغالب ، كان الناس يشترون الصور من مكان تصويرها ، من مصوّرين للسيّاح يصوّرونها على هيئة البطاقات البريدية اليوم . فالتصوير لم يُنمَّع لهواة إلا بعد ذلك بفترة طويلة . وحتى في تلك الفترة المبكرة ، أخذت الصور وسيلة التعويض من قصور السائح عن معاينة الأشياء بنفسه . فقد نشأ ما يشبه صناعة تصوير ، هدفت إلى إشباع رغبات السيّاح القاصدين من غربي أوروبا ، وتولّت توضيح مما يمكن أن تصيهم به الأماكن المزارة من خيبة أمل . فعندما كان السائح يجد أن المكان المزار لا يفي في واقعه بما كان يروجوه . عمد المصوّرون إلى رسم خلفيات مشتتة على ألحجار النخيل ، والأهرامات ، والمعارة العربية ، وصوّروا أماماً أبناء الشرق على اختلافهم . أما جزاء السيّاح المرتحلين في زيارات طموحة ومضنية إلى الآثار ، والمدن ، والمناطق الريفية ، فكان أن يصوّروا فعلاً إزاء الأماكن التي زاروها . وأفضت هذه الصور ، والتي كانت تُنشر كذلك بطبيعة الحال ، إلى نشأة صورة خيالية لمصر في أذهان الناس في أوروبا ، تخالف الواقع بخلفة كبيرة . وزاد هذا في خيبة أمل الناس يوم كانوا يزورون مصر ويرون الواقع اليومي ، فكانوا يلومون الآثار على خيبة أملهم بدلاً من أن يلوموا خيالهم . تلك الصورة المستبقة .
وعند نهاية القرن التاسع عشر صارت التقنية على درجة كبيرة من اليمر ، بحيث أمكن للسيّاح الآن أن يصوّروا بأنفسهم ، وأن يحفظوا ذكرياتهم . ولكن ، وبدل توثيق الذكريات الشخصية ، اتخذوا التصوير سبيلاً للاستعراض . ومن خير الأمثلة على ذلك الحارون النوبيون الذين كانوا يوسّون من خيرة الحارين ، فصاروا الآن يقومون بتزالات استعراضية أمام آلات تصوير السيّاح لقاء أجر يُدفع لهم . فباع المواطنون ماضيتهم لقاء التصويرات التي كان السيّاح

إذا ما بحثت عن عبارة «التصوير في الرحلات» في شبكة الاتصال العالمية وجدت أن تسعة وتسعين في المئة من المواقع تشتمل على صور ملوّنة بألوان بهيجة ، يشبه بعضها بعضاً شيئاً شديداً . ولا يعبر إلا أقلها عن لغة تصويرية خاصة ؛ فأكثرها يمثّل عالماً سليماً ، تشرق عليه الشمس دائماً ، تلك هي الصور الفطرية للرحلات . فإذا ما تأملت الصور اللطيفة جميعها التي نشأت في تاريخ صور الرحلات ، يمكن أن تُحيط وأن تراجع فرعاً عن محاورتك أنت أيضاً التصوير في الرحلة . أمّا أنا ، فلنأخذ حاولت ذلك لافتتاني بمصر ، وربما لاتصال مصر بفصل مهم من تاريخ التصوير .

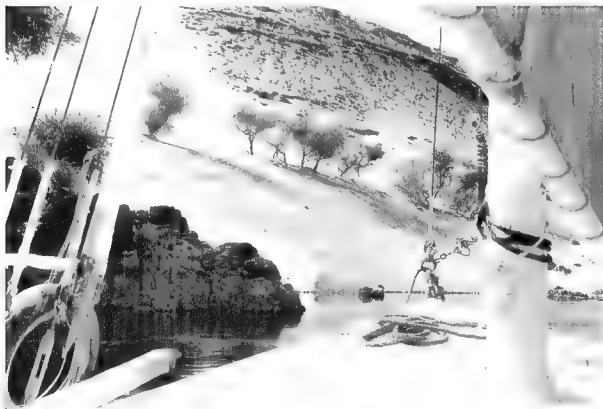
وسبق سفري إلى مصر دراسة بحثة لتطور تصوير الرحلات بمصر في الفترة ما بين 1839 و1988 ، ويكشف استعراض قصير لهذه الدراسة عن العلة في اختياري لتلك النظرة الخاصة بالمتجلية في الصور التالية التي صورها أثناء رحلتي على النيل .

بدأ في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر اهتمام كبير بمصر ، حفزت إليه حملة نابليون إلى مصر (1789—1801) . فكم انفتحت هناك منذ عام 1839 من مجالات غير متوقّعة لهذه الأداة الجديدة : التصوير ! فقد أصبح الآن ممكناً لأول مرة بيان العناصر المصرية القديمة في لفحات مطابقة للواقع ، بعدما كانت تُرسم في لوحات بالألوان المائية أو بالنقش على المعادن .

واعترف المصوّرون ، في الغالب . بتصوير المعاني ، والتي كانت تُصوّر في العادة ، بحيث تبدو وأجهاها ، بقصد إبراز البساطة في أشكالها ومخاطباتها . وكان يصعب حينها بعد تصوير الناس ؛ إذ كان ذلك يقتضي وقتاً طويلاً من الإضاءة . أمّا بعد ذلك ، فصرت ترى أحياناً ناشاً مصوّرين من باب توضيح الصور ، كأنهم مقياس رسم ، للدلالة على



وانسكا هول شاعري و الشاعري 20 بربر 1996



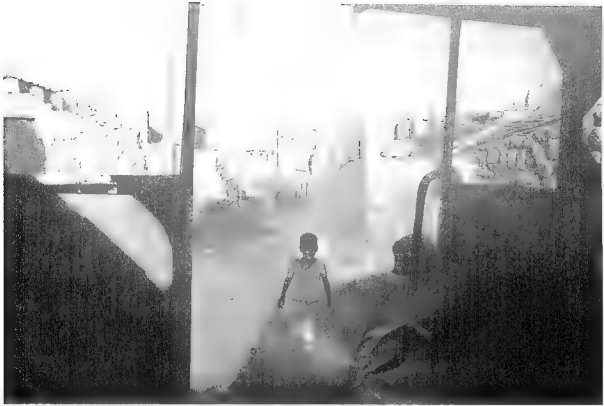
في فلوكة ، 17 أبريل 1996



في عمرة السدود، 6 أبريل 1998



في عمرة التوام، 7 أبريل 1998



في سيارة الاحرة . 10 ابريل 1990

في الغالب، إطار، سواء كان نافذة القطار أو الطائرة، أو أشعة السفن، أو أذني الحمار. فقد أردت تثبيت نظرة المسافر السريعة إلى الحياة اليومية في البلد الغريب، ومن عجب الأمور أن نظرة المسافر أثناء الحركة تكون أكثر تركيزاً. ويوم أقيمت معرضاً لصوري بجمعه غوته بالقاهرة، خلفت الصور في المصريين كثيراً من الإثارة والارتباك. وكان أكثر ما سألوني عنه هو العلة في اختياري التصوير باللونين الأبيض والأسود، ولم أفسّر مصر الحديثة؟ وعن سبب انصرافي عن تصوير المعابد والأهرامات؟ فنظرة الغريب يمكن أن تغتفر طبيعة الأشياء في نظر أهل البلد.

أنا في ألمانيا، خلافاً لذلك، فقد كان أكثر ما أثر في الناس خلوّ الصور من الألوان، ثم أنها صوّرت عالمنا، بعضه ضاع منا نحن كذلك، وبعضه غريب علينا، يخلف فيها أثراً رومانسياً، ونزونا إليه يشوق أحياناً.

ولمّا اخترت التصوير بالأبيض والأسود لأنني مهتمة بالمرجح المكون من الضوء، والظلل، والفراغ، وبنية السطوح. أنا ألوان مصر فيعرفها كل من يتصفح الكتالوجات السياحية.

يرجون أن تكون حقيقية.

وافتقر عن الأعداد الكبيرة المتزايدة من مصوّري الرحلات المسوّرون المستون المصوّرين الفتّانين، وم الذين يشكّلون صبورهم على نحو خاصّ بهم، وذلك بأنّ يستخدموا في التصوير عامدين القدر الأدنى من الوسائل التقنية، أو من خلال النظر إلى الشيء الغريب نظراً خاصاً يتيح فهمه وإدراكه. فخلقوا بذلك هم أيضاً صوّراً غطية، تطوّرت في فنّ التصوير منذ اختراعه.

واستجابة للزعة إلى الغريب، والتي تجلّت كذلك في تصميم الملابس، تنبّه مصوّرو الأزياء أيضاً إلى أهمية الأثار المصرية، وصوّروا العارضات بين العاتر المصرية القديمة، ولم تكن غرابة تلك العاتر لديهم سوى خلفية للصور.

وما أن السفر يشعل دائماً بالحركة قدماً، وما أن البلد المزار يتجلى للرائر من وجهات مختلفة تحدّها وسيلة الانتقال، غدت وسائل الانتقال الإطّار الذي رأيت من خلاله الأشياء: فقد صوّرت مصر كما رأيتها بوصفي مسافرة بوسيلة الانتقال التي كانت تحملي. وكان يحيط بنظري أثناء ذلك،

تداخل فكري شعري بين الشرق والغرب النقد الشعري للثقافة عند الشاعر السوري أدونيس

ستيفان فاينر

هايدغر عام 1946. ولعلّك حين تتأمل حالنا اليوم، وفلسفتنا وشعرنا المعاصرين، تشبه بأن ما كان هايدغر خالص إليه في مقالته هو ما تحقق تماماً: «إنّ زمان الليل العالمي هو الزمان المحجب، لأنّه يزداد جدّاً شيئاً بعد شيء...». وهذا ينبغي أن يدلّ على أنّنا، خلافاً لما كان عليه حال هايدغر، وهولدرلين بطبيعة الحال، اعتدنا «جذب» زماننا. تبلّدت إحساسنا، فهذه هي العلّة في أنّنا ما عدنا قادرين على تمثّل النغمة السوداء في كلام هايدغر تمثّلاً صحيحاً. إلّا أنّه يمكن أن يتاح لشاعر عربي ما لا يتاح لنا، إذا مرّ بتجارب مختلفة تماماً عن تجاربنا. فقد يمكن له اليوم

«أنّا أت من المستقبل». هذا هو أحد أشهر أقوال أدونيس. وتعلّل هذه العبارة مفتاحاً لفهم أعمال أدونيس، وهي تنبّه، في الوقت نفسه، إلى الأهمية الكبيرة التي للشعر والفلسفة الألمانيّين عنده. فهذان، إلى جانب التأثيرات الفرنسية، يتغلّان، دون شكّ، أهمّ العناصر الغريبة في علمه. وعندما يقول أدونيس «أنّا أت من المستقبل» فإنّما يدرج نفسه في تراث هايدغر وهولدرلين. فقد كان هايدغر كتب عام 1946 في واحدة من أكثر مقالاته شهرةً وعنوانها «لم الشعراء؟» : «هولدرلين هو رائد الشعراء في عصر الجذب، لذا لا يستطيع أيّ شاعر من شعراء هذا العالم تجاوزه. غير أنّ هذا الرائد لا يروح في المستقبل، بل يأتي منه، بحيث لا يتحقّق المستقبل إلاّ بوصول كلماته».

فهايدغر يرى أنّ هولدرلين هو ذاك الشاعر الذي «يأتي من المستقبل»، وحين يتّخذ أدونيس هذه المقولة لنفسه، فإنّما يتّحد مع هولدرلين ومع فهم هايدغر هولدرلين باعتباره «شاعراً في عصر الجذب». ويدلّ هذا التوجّد على تداخل شعري فكري خاصّ بين الشرق والغرب، بين الشعر والعالم الفكري عند العرب والألمان، بين أدونيس وهايدغر وهولدرلين. أمّا هولدرلين فتهد بداية الرومانسية الألمانية، وكان معاصراً للثورة الفرنسية. فبدأ حينها عصرٌ جديد، وهدا هولدرلين، على قلّة شعره، شاعر هذه الفترة من التحوّل التاريخي. ويوم كتب هايدغر مقالته «لم الشعراء؟» كانت الآمال التي نشأت عن هذا التحوّل الذي بدأ أواخر القرن الثامن عشر خابت، فقد كتبها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. وحتى لو لم تعد تتفق مع ما اشتملت عليه مقالة هايدغر إذذاك من «نغمة سوداء»، وعدنا الفترة اللاحقة للحرب العالمية الثانية بما انفضت عليه من شقاء منقضية، فإنّنا نظلّ من ناحية فلسفية غير بعيدين كثيراً عنّا أحسنه



بعد أن يستخلص من كلام هايدغر وجوهًا ذات صلة بالواقع.

غير أن أدونيس لم يتأثر بهايدغر إلا بعد أن كان تتلمذ لنيته. ولما استطع تقدير وجوه إعجاب أدونيس بهايدغر تقديرًا صحيحًا، على أية حال، إلا أن أوغنا قبل ذلك النحو الذي تلقى فيه أدونيس أعمال نيته، وإلا أن القينا نظرة على الظروف في العالم العربي التي واجهت أدونيس يوم بدأ الكتابة. ففي عام 1946، يوم كتب هايدغر مقالته، كان الشعر العربي الحديث ما يزال في بداياته، وكانت مشاكل العالم العربي ما تزال في بداياتها.

قبل ذلك بقرن ونصف القرن، يوم كان هولدرلين في ذروة إبداعه الشعري، اقتحمت المعاصرة العالم العربي عن طريق مصر، على هيئة حملة نابليون. فأدرك العرب كارهين ما هم فيه من تأخر تقني وحضاري إذا ما قيسوا بالغرب. فردّ الشرق على هذا التخلف، وما يزال، وحين متباينين. ويقرّ الرذائل بوجود الانحطاط، بانهيار الحضارة العربية، ويسعى كلّ منها إلى مواجهته بحلول مختلفة. ويقوم أحدها، عمومًا، على استدراك هذا التخلف عن طريق التعلم من الغرب، وأخذ سبل النجاح عنه، أي بالسعي إلى تقليد الغرب ما أمكن ذلك. فكان هذا تقريبًا ما سعى حاكم مصر، محمد علي، إليه، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وما تزال مثل هذه المحاولات شائعة اليوم. وتشتمل هذه المحاولات على خطر التجاهل للحضارة الخاصة ونسيانها. أما النزعة الأخرى فتقوم على القول بأن الأمة إنما وقعت في التخلف لأنها كانت نسبت قيمها الأصيلة، ولأنها لم تعد تقتدي بسبل النجاح التي كان سلكها السلف. ويقول هذا الموقف الأساسي بوجود الانحطاط، لكن الحلّ عنده لا يتجسّد في تقليد الآخر، وإنما بالرجوع إلى الحاضن، وبرفض كلّ ما هو غريب وجديد. وبدأت هذه الحركة بالوهابيين المتشددين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في نجد وال Hijaz، وتجسّد اليوم من خلال الوجه البشع للأصولية الدينية.

وكذلك أدونيس كان له حين بدأ الكتابة أواخر الأربعينات أن يحضر بوصفه شاعرًا بين الرجوع إلى التراث الكلاسيكي وأن ينظم الشعر على نحو تقليدي، وبين أن يتأثر بالتجارب الشعرية لمعاصريه من الشعراء والشعر الغربي. ولكن، من البين أن إيا من هذين الخيارين ما كان ليكون موقفًا، وسواءً

في هذا السبيل مضى الشاعر أو في ذلك، فإنّ في الحالتين إنكار لجزء من هويته. فأدونيس عرف طبعا الشعر التقليدي وأحبه، وكذلك فقد تابع التجارب الشعرية لمعاصريه. وكان مفتتحًا على ما هو جديد، وعلى الشعر الغربي.

أما المخرج الذي اختاره أدونيس، فلم يتعلّق بتبني الثقافة الغربية، وإنما بالتعلّم من الغرب كيف ينتقد الثقافة الذاتية من الداخل. وما كان له أن يتعلّم هذا من مفكر خير من نيته. وإنما يرجع بتميّز الديوان الشعري الثالث لأدونيس، «أغاني هبار الدمشقي» المنشور ببيروت عام 1961، من سواء في الشعر العربي حتّى وقتذاك. في الحلّ الأول، إلى أطلاح أدونيس على كتابات نيته.

وكان أدونيس اكتشف نيته، بعدما كان قرأ نثراً من كتاباته بالعربية، أثناء إقامته سنة بباريس في عام 1960، في الفترة التي كتب فيها ديوان «أغاني هبار الدمشقي». واكتشف أدونيس أثناء إقامته بباريس أيضًا (إلى جانب كثير من الأدباء الفرنسيين بطبيعة الحال) هولدرلين وريلس. واتخذ أدونيس في ديوان «أغاني هبار الدمشقي» الأدوات الجديدة للشعر العربي - الذي بدأ يشهد منذ نهاية الأربعينات لتغيرات ثورية - وسيلة لإعادة النظر في قيم الثقافة الإسلامية كلها. أما الأمر الرابع في هذا الديوان فهو أنّ إعادة النظر هذه تحقّقت بما يتفق مع أحوال الثقافة الإسلامية، وبالقدرات الشعرية للعربية، وبتساوير أدبية وتصوّرات ميتولوجية تكاد تكون حليّة خالصة.

وبما أنّ أدونيس لا ينتقد ثقافته من موقع الآخر، الغربي، فإنّه يبقى قادرًا على انتقاد الثقافة الأخرى كذلك، أو بعبارة أدقّ، يبقى قادرًا على انتقاد النحو الذي يتغلغل فيه هذا المختلط الغربي إلى الثقافة العربية والطريقة التي يتلقاها به العرب. وكان أدونيس انتقد ثقافته الخاصة، كما رأينا، بنقد استلهمه من نيته. ومن أجل نقد الآخر، أي الغرب، وانتقاد النحو الذي يتجسّد به في الثقافة الخاصة، استعان أدونيس بمفكر ألماني آخر، من أتباع نيته، هايدغر. ويوفر هايدغر لأدونيس منطلقًا فكريًا مناسبًا بصورة خاصة، لأنّ الغرب، باعتباره الآخر، يتجسّد في الشرق أكثر ما يتجسّد في تلك الهيئة التي هاجمها هايدغر بنفس أكثر من موالها: التقنية.

ونقد أدونيس للثقافة الخاصة باعتبارها ثقافة بورث عيشها خسارة، والذي تتلمذ فيه لنيته، لا يمكن كذلك أن يُعدّ

تقليدًا للغرب . فثمة لأدونيس قصيدة قصيرة جدًا ومشهورة جدًا يتضح منها أين يرى أدونيس مكنً الخطر في هذا الآخر ذي السمات التقنية والصناعية ، حين يتدخل في الثقافة المحلية ويتغلغل فيها . ثم إنَّ الفارئ يتبين في هذه القصيدة إذا ما تأملها مليًا بعض الإجماءات اللافتة جدًا للنظر :

المثذنة

يكت المثذنة

حين جاء الغريب - اشتراها

وبنى فوقها مدخنة

فالمثذنة ، هذا البناء القديم ذو الوظيفة الدينية ، يُساء استخدامه ، فيجعل مصنئًا ، أي أنَّ الدين ، الثقافة الخاصة ، يُستبدل هنا بالتقنية القادمة من الغريب . ولكننا نعلم من ديوان «أغاني هبار الدمشقي» أنَّ أدونيس ليس متدنيًا . فالنصر الديني في القصيدة يعبر عن خصوصية ثقافية كان يمكن أن تكون خصوصية الشاعر كذلك . فالقدرة الفكرية والأخلاقية الإنسان ، والقدرة الثقافية الناشئة عن الكلمة ، تراحمها الثقافة التقنية والحداثة . ففي القصيدة تراحم المدخنة المثذنة ، ويزاحم الدخان ، أي القذارة ، والنفايات ، الكلمة الصادحة من فم المؤذن .

إنَّ الفرق بين استيلاء الغريب على الثقافة العربية الإسلامية وبين الشاعر المنتمي إليها حين يجاورها بين : فالأول يرى في المثذنة مدخنة ، دون أن يدرك الوظيفة الحقيقية لها ، أمَّا الثاني فيفهم في المقابل الوظيفة غير العادية لهذا البناء ، فيصعد إليها ، ويلقي بالمؤذن من عليها ، إذ غدا مؤذنًا لثقافة دينية غير ذات مصداقية - كما فعل في «أغاني هبار الدمشقي» - ويتحدث الآن حمل المؤذن معبرًا عن فكر مُجدِّد . فالشاعر يرى أنَّ الوظيفة الثقافية «للمتحدث من البرج» ، للكلمة ، أنفع من كلِّ مصنع ، ومن كلِّ اختراع مادي ، عالمًا أنَّه حيث ما حوِّط على هذه الوظيفة يكون للشاعر كذلك همّة خاصة . وربما كانت تلك التي طافت بذهن هايدغر .

ولكن ، ما عسى الشاعر الذي يريد إنقاذ المثذنة أن يفعل إن لم يكن تقليديًا محافظًا؟ عليه أن ينبذ التقنية المادية في سبيل الحفاظ على تقنية الثقافة ، والتي لا تستغني عن المثذنة . والجلس ، والمنتدى ، والبرلمان - وهنا يمكن بعد

عجلة الشعاع بمدينة بروكدام (ضخ الماء إلى
واوير قصر سان موسي) ، أقيمت في القرن
التاسع عشر على الطراز الشرقي



الشعر لذاته، الناشئ عن التلمذ لهودلين وهایدغر مقياساً
نقيس به زماننا الجذب، تجلّي فقر زماننا ويؤسّس تماماً من
حلّال نبذنا للتعاطف والرؤيا الروحانية، فما عاد موضوع ثقة
عندنا. وما عادت لنا تصوّرات مثالية، لا في مجال السياسة
الاجتماعية، ولا في مجال الدين، ولا حتّى في المجال
الإنساني، وما عدنا نرجو من الشعر أن يحقّق لنا طموحات
سامية. وما عدت تلقي في الغرب اليوم، إلاّ نادراً جدّاً،
ذلك النبض الحافز إلى تجاوز هذا العالم الذي نعيش فيه.
وربّما كان في هذا خير، وربّما أنّه غنا تلعّمناه من أيّدولوجيات
القرن العشرين المشوّهة التي أمّلتنا الخلاص. غير أنّ وجهة
النظر هذه تبقى، في الأقلّ، أحادية الجانب. أمّا أدونيس،
فإنّ تجاربه المختلفة اختلافاً تاماً تورّثه شجاعة التعاطف، تتيح
له أن ينتصر في شعره وفي مقالاته لمعاصرة أكثر إنسانية ضدّ
التبلّد والتعوّد السائدین. فهو يدافع عن ضرورة الكلمة،
وعن السبيل التقليدية التي تصل بها السامع، الشعر،
المنذنة، المنتدى، البرلمان، وذلك ضدّ الاعتبارات النفعية
الحالصة التي يحمّ التقني الذي يحوّل كلّ شيء، بما في ذلك
الإنسان، إلى موادّ خام وبيضاة. فلأدونيس، بوصفه هذا
المستشرق للمستقبل أن يقول إنّه يأتي من المستقبل. ففي
وصول كلمته، إذ نبیح لأنفسنا أن نجري كلام هايدغر على
أدونيس، دلالة على المستقبل. أمّا فيما يخصّنا في الغرب
فأدونيس يأتي أيضاً من جهة أخرى من العالم، حاملاً أفكاراً
وتجارب ينفي علينا أن نتأملها وأن نحملها محلّ الجذب.
ويمكن لنا أن نتعلّم كثيراً من هذا الآخر. يمكن لنا أن نتعلّم
كثيراً من أدونيس.

سيامي - فتقنية الثقافة لا تمتعني عن كلّ هذه المواضيع
التقليدية للكلام. أمّا التقنية المادية، كما نرى اليوم، فقد
أحلت محلّ «الأساطير التقليدية للكلام» برامج الحوارات
التلفزيونية، أي أنّها أحلتّ النظر محلّ السمع، مثلاً أنّ
الغريب لم ير في المنذنة سوى شكلها، وحيث أنّ وظيفتها
تكن في الشكل، لأنّ شكلها ذكره بشكل المدخنة، في حين أنّ
الوظيفة الحقيقية للمنذنة وظيفّة سمعية. إنّ هذا الفارق بين
السمع والبصر، بين إدراك العالم باعتباره مسموعاً أو باعتباره
مرئيّاً وحسب فارق مهمّ. فأدونيس أت من ثقافة قديمة تقوم
على الكلمة، أي على السمع، بما في ذلك الكلمة التي
يقولها المؤذن من على منذنته. فأدونيس يريد أن يحمي
أهمية الكلمة وأن يدافع عنها، فالشعر يمتاش منها كذلك.
ونكون بذلك قد أجبنا في الوقت نفسه على السؤال الذي كان
هايدغر طرحه في بداية مقالته المشهورة، مقتبساً إياه من
قصيدة لهودلين، «ولمّ الشعراء في الزمن الجذب؟».
فالشعراء كما يرام هايدغر، ويتابعه أدونيس في ذلك، هم
حاملو الشعلة لمعاصرة إنسانية، في فترة أسماها هايدغر
«الزمان الجذب لليل العالمي». وكما كنّا قلنا أعلاه، فإنّ
تساؤل هايدغر، والذي بدأ طبيعياً جدّاً بعد الحرب العالمية
الثانية، ضاع ممّا على نحو من الأنحاء، أو بعبارة أدقّ،
اعتدنا عليه، وتلبّد إحساسنا. فيمكن أن نقول إنّ شعر
أدونيس يناضل، في المحلّ الأوّل، ضدّ هذا الاعتقاد،
والذي، كما يقول هايدغر، يمنعنا من الإحساس «بافتقار
الزمان». و«الافتقار» هنا يعني «الحاجة إلى الشيء»، كما
أنّه يعني «الفقر». فإذا ما أخذنا شعر أدونيس وفهّمنا هذا

إشكالية النموذج في المسرح المعاصر

المسرح العربي والمسرح العالمي

مجدي يوسف

الإنتاج توفيقاً وتلقائيةً، والعكس بالعكس؟ وكيف يمكن للحضبة الإيطالية بفصلها المصطنع بين الإنتاج (العرض) المسرحي واستهلاكه (تلقّيه) أن تفي بهذه الحاجة الطبيعية التلقائية؟ أم أن أجل ذلك لا يجوز «الحلقة» المتأصلة في المغرب العربي، أو للسامر المصري - مثلاً - أن يُطلق عليهما مفهوم المسرح؟!

لست هنا بمرض الفرد على التقاليد أو المفاهيم المسرحية السائدة في عالم اليوم، فهي في تقديري لا تستحق شيئاً من ذلك لسبب بسيط، هو أنها تقلب الأمور وتمكسها حتى تتفق ومعايير الثقافة المهيمنة في عالمنا. ولكننا كباحثين ألا يحق لنا أن نساءل أيّ النموذجين أكثر تحقيقاً للمتعة في لعبة المسرح؛ ذلك الذي يفصل فضلاً شكلياً بين مستويي الإنتاج والتلقّي، أم هذا الذي يجعل التلقّي أعمق ما يكون انغماساً في عملية الإنتاج الفوري للنص، وإنتاج النص أشد ما يكون تلاسماً وتداخلاً مع متلقّيه؟ إنّه مجرد سؤال!

تُرى لو أدرك دعاء فكرة «وحدة الأدب الأوروبي»، من أمثال كورتوس، وأورباخ، ورونيه فيلك، إلخ، أن إحدى الدعامات الرئيسية لفكرهم، وهي المسرح «الغربي» على هذا النحو الاستهلاكي المتواضع، إذا ما خلغنا عنه أسطورة تفوّقه المزعوم، فهل يصرون على ما يتصورونه وحدةً أوروبية في مجال الأدب المسرحي؟ أم أنهم سيتطلّعون إلى التجارب والنماذج لسائر شعوب العالم، جنوبية كانت أم شمالية، على نحو نقدي متكافٍ لتعلّم كل ما يختلف فيه الآخر عنه؟ لقد تعلّم الجنوب الكثير من تجارب المسرح في الشمال، ولا بأس من ذلك. ولكن، أم يمين الوقت لشعوب الشمال كي تتعلّم ما فاتها من تجارب الجنوب في المسرح والحياة؟

كما أن لكلّ عصر حقائقه، فإن له أيضاً أساطيره التي كثيراً ما يضعها في مراتب المسلمات «البديئية». ولعلّه من بين تلك الأساطير «المسلم» بها في الصور الحديثة القول بأن المسرح ظاهرة غريبة المنشأ، حتى أن هناك من يؤسسون مفهومهم عن «وحدة الأدب الأوروبي» على هذه المسألة الأسطورية؛ فالمسرح عند هؤلاء ظاهرة أوروبية، إن أردت أن تستعيرها، كان عليك أن تحافظ على قلبها الغربي، أو أن تتركه على حاله فلا تقرره ولا تناوله. فإن غيّرت في قلبه «الغربي» صار فعلك هذا لا علاقة له بالمسرح، لأنّ للمسرح قواعد، كما أن لكلّ لعبة قواعدها، فن خرج عنها صار يلعب لعبة أخرى.

ومن عجب أن بين المروجين لهذه المقولة الأسطورية باحثين معروفين في اجتماعية المسرح، ما كان أحرام أن يتحرّزوا من تصديقها بآلة ترديدتها، وهم الذين يعلمون أن الحضبة الإيطالية - على سبيل المثال - ما نشأت كذلك إلا لتلبي احتياجاتاً محدداً لوضعها على هذا النحو كي تكون في مواجهة مقصورة الملك كراغ لها في ظلّ علاقات اجتماعية واقتصادية معيّنة، وفي إطار مراسم البلاط وقيودها الشكلية. فما الحاجة إذاً إلى هذه الحضبة المصطنعة - مثلاً - بكواليها وستايرها إذا ما دعا الداعي إلى حفل ممر شعبي، لا أمر فيه ولا مأمور، ولا حاكم ولا محكوم، وإنما يتساوى فيه الجميع - عارضون ومعروضون عليهم، أو منتجون للعرض ومتلقّون له، وإن كانوا في لحظة تلقّصٍ لآياه ريثما يقلّون عن منتجيهِ الأصليين إبداعاً فيه ولا إضافة تلقائية مباشرة إليه؟ ألا تكون «الحلقة» في المغرب العربي، أو «السامر» المصري أقرب إلى تحقيق تلك المتعة الفئسية التي لا فصل فيها بين إنتاج واستهلاك مسرحي، إنّا يشترك فيها هذان المستويان لتصبح أقصى درجات الاستمتاع (الاستهلاك) في فئة عملية

من أجل مسرح بلا ضفاف

بيتها. يقوم على الوعي بالاختلاف الموضوعي بين الذات والآخر. دونما محاولة للتركيز حول الذات أو تهميش الآخر، أو الذوبان الرومانسي الحسام به وفيه. بل بالتعامل معه على نحو يجعل إدراك الواقع الثقافي المجتمعي للذات أكثر نصوعاً، ومن ثم أقدر على الإضافة إليها وإلى الآخر على حدة سواء.

المسرح وإشكالية الفودج

إذا ما عدنا، كما فعل سيسيف، لنطرح على أنفسنا السؤال الذي يبدو بسيطاً: ما هو المسرح؟ وأردنا أن نعرفه من لبثته الأولى التي عنها تتفرع كافة أشكاله وإشكالاته. فهل غطى إذا قلنا إنه نموذج حركي حواري يتخذ موقفاً فنياً، أي غير مباشر، من الطبيعة والمجتمع في سياق تاريخي محدد؟ وإن هذا الموقف يعبر عن علاقة صراعية بين أفكار سائدة وأخرى مسودة في مجتمع معين. تتعلق في نهاية الأمر بعلاقات الناس بعضهم ببعض في ذلك المجتمع من خلال تناولها لترات المسرح وبماذجه الخاصة.

لذلك إذا افترضنا جدلاً أن مجتمعاً معيناً صار خالياً من كافة ضروب الصراع أو الاختلاف، فهل يمكن أن يوجد فيه مسرح؟ طبعاً ممكن، بل هو ممكن على محبين متناقضين: إما لتأكيد التصور، أو بالأحرى الوم السائد في ذلك المجتمع بعدم الاختلاف، وهو ما نلمسه عادة في مسرح التسلية والاستهلاك الذي عادة ما يختم العرض بنهاية سعيدة، أو أن يكون على العكس من ذلك مسرحاً تنويرياً يسلط الضوء على المناطق الغامضة والأوهام المشوشة في أذهان المشاهدين. فيوقفهم ليجعل منهم شركاء في رحلة اكتشاف واقعه. وفي كلتا الحالتين يتوقف الأمر على طريقة تناوله ومعالجته لترات العرض المسرحي وبماذجه. ذلك أن تلك الطريقة ذاتها، أو هذا الفودج المسرحي هو في حد ذاته موقف من علاقات البشر. تنويرياً كان أو تعميماً من خلال تسليط الضوء على أوهام المنخرطين في تلك العلاقة الاجتماعية المحددة، أو محاولة تدعيم تلك الأوهام في خطاب مسرحي يعتمده بدلاً من أن يكشفها ويمزجها. ولكننا، وبما لمعجب. ألسنا نشاهد أحياناً مسرحاً تقليدياً في أدوات عرضه، في خشبته وكواليسه، بل وأدائه في بعض الأوقات، وهو مع ذلك نقدي تنويري فيها يعالج من موضوعات، يبعث في مشاهديه بذرة التأمل والتفكير، بل والإضافة إلى ما

لست أعتقد أن ثمة خلافاً كبيراً حول القول بأنه لا يوجد مسرح حقيقي يلعب على غط قواعد أرسطو وحدها، أو يتخذ عليها كل طريقة المسرح الرخعي «الملحمي» وحده. أو يقتصر على تجارب إسكاتور، أو ستانيسلافسكي، أو ميرحولد، أو مسرح الشارع، أو المفهم وحده؛ لأن كلًا من هذه التجارب والتصورات المسرحية إنما صدرت عن أسباب ومعارضات تتصل بسياق مجتمعي يعينه - كرد فعل له عن طريق إعادة تشكيل التراث المسرحي - ومن ثم كبلورة لنتائج مسرحي مغاير فرضه احتياج اجتماعي محدد. لذلك فهذه الحاجات المسرحية جميعها، على ما بلغته من نتائج مثيرة للتأمل بقدر ما تدل في إنتاجها من جهد ومطاقة، لا تدنو أن تكون. في نهاية المطاف، وليدة الثقافة المجتمعية التي عنها انبثقت بكل صراعاتها وجدلها المجتمعي الثقافي الذي كانت من أجله تلك الحاجات والحطابات. فإذا كان قد تصادف أن كانت في بلاد الغرب لأن الأضواء ظلت مسلطة عليها طويلاً في المصور الحديثة، ألم يبين الوقت بعد كي يتعلم أصحاب تلك الحاجات المسرحية من تراثات المسرح لدى سائر شعوب العالم التي ظلت طويلاً بعيداً عن تلك الأضواء المبهرة؟ ونحن قال إنها لم تتعلم على الإطلاق؟ ألم يتعلم أكثرها تقدماً من تراث المسرح في آسيا، مثلاً أرتو من مسرح «بالي» باندونيسيا، وبرخت من مسرح «النو» الياباني، إلخ؟ وليكنها عندما تعيد تصدير ما تلقته من ثقافات الجنوب إلى بلاد الجنوب لا نلبث أن نلمس فيها ملامح الشمال، بل ملامح ثقافات مجتمعية شمالية محددة، فكأنها السائح الغربي المفتون بالعقال المري يضعه والظفرة على هامته، ومع ذلك فأنت لا تخطئ سمته الأجنبية ولا خصوصيته المختلفة. ولا بأس في ذلك، فاستقبال ثقافة من جانب ثقافة أخرى، ولو كانت في المجتمع الواحد بين طبقاته المختلفة، يؤدي إلى تعديل ذلك الأثر المتقبل ابتداءً من اختلاف السياق الثقافي المستقبل. فكيف والأمر هنا يتعلق بمجتمعات مختلف بعضها عن بعض لغوياً وثقافياً واجتماعياً؟

لذلك فإني أقترح أن يتوافر الباحثون على الدرس التقابلي لهذا التباين الثقافي الاجتماعي الموضوعي حتى لا يحدث التباس في فهم الإشارات والمثيرات الثقافية الخاصة في إطار نظام قيمي وثقافي مختلف، فبهذا البحث الثقافي يمكن تحويل التداخل (بمعناه السالب) بين الحضارات إلى تفاعل إيجابي

الطريق العام بمدينة إكس أن بروفنس القريبة من مرسيليا المشاكل التي يعاني منها المهاجرون العرب في فرنسا، مستخدمة في ذلك تراث مسرح «الحلقة» المغربية واللغتين العربية المغربية والفرنسية حسب تشكيلة الجمهور المتحلق حول العرض؛ فإذا كان من الفرنسيين، كانت الفرنسية لغة الأداء، وإن كان من المهاجرين المغاربة، كان بالعربية ذات اللهجة المغربية، أما إذا كان يجمع كليهما أدي، العرض بكتنا اللغتين. هكذا، ومن خلال هذه التجربة المسرحية الإبداعية، تم طعيم المسرح الفرنسي بمسرح الحلقة المغربي، وهو ما يطلق عليه في نظرية التناقل الثقافية أو التنشيط الكمي؛ وأنا أفضل أن يطلق عليه مفهوم «التفاعل الحضاري الإيجابي» غير أن له عتاً أدعوه «التداخل الحضاري» بمناء السلي. ولا يقتصر مسرح الحلقة المغربي هنا على مجرد طعيم المسرح الفرنسي الحديث بتراث الفني العتيق، وإنما هو يثريه في الوقت ذاته بحيوية تلقائية وأتصاله المباشر بحاجات جمهوره الثقافية والاجتماعية، ملتبساً بذلك ما تتطلبه تشكيلة جمهوره المتباينة مع كل عرض جديد. هكذا تمكن مسرح الحلقة المغربي من حل مشكلة جمود النمط المسرحي الفرنسي وإعادة إنتاجه بشكل فني على الرغم من التغير المستمر لتركيبه مشاهديه وحاجاتهم الفكرية والتربوية.

في عاقبة هيمنة نموذج مسرحي على آخر
تسأل بعد هذا العرض؛ هل من خرج ينقد البشرية من هيمنة نموذج مسرحي على آخر؟ أعتقد أن ذلك ممكن إذا ما كف الأكثر بأساً عن محاولة فرض نماذجه الثقافية الخاصة كي تتمتع على خصوصيات ثقافية اجتماعية مختلفة عنه موضوعياً، سواء استعمل في ذلك أسلحة التزغيب أو استعمل أسلحة الإهبار... ذلك أنه إذا ما توفرت أدوات التحليل التبادلي الدقيق بين الذات الثقافية الاجتماعية وذوات الآخرين، وتحقق التخلص من آثار الانبهار بالآخر أو التوحد بنماذجه على حساب الذات، أو رفضه المسبق والتبوين من إنجازاته للوهلة الأولى، أمكن الاستفادة غير التقليدية بمنجز نماذج الآخر المسرحية لدفع الوعي بخصوصية الأشكال الجمعية الثقافية للذات. أخرب لهذا مثلاً بالاستيعاب الإبداعي حقاً لمسرحية «السيد بونتيلا وتابه ماتي» لبرتولت برخت في مصر عام 1971 بمدينة

يعرضه من قضايا؟ بينما نجد مسرحاً «تجريبيًا» يلهث وراء أحدث المودات التي صار معترفاً بها في سياقات اجتماعية ثقافية مختلفة. وغالباً ما تكون - بالمنااسبة - غربية، أو يلجأ إلى التراث الشعبي الخاص بمجتمعه وثقافته على نحو محض شكلي فيفرطه بذلك من غفوة الحقيقة، ويصبح في تجريبيته الصورية أشد ما يكون ابتعاداً عن إشباع حاجات أناسه وقومه إلى الانخراط في لعبة. تفتح أساهم أفاقاً من الفكر والتأمل، كانت تبدو من قبل موصدة. قد يحدث ذلك بالطبع. ولكن غالباً ما يكون المسرح التنويري، ولو انبعث من أحشاء التقليدي، مضيقاً إلى تقنياته ومعدلاً إتياناً ومغزياً فيها كي تلبي حاجته المتجاوزة لتواصل من نوع جديد. وغالباً ما يكون المسرح التجريبي المحض في نزعته الصورية محافظاً على أدواته المجردة من أي معنى، غير قادر على تجاوزها أو مجرد تطويرها، لأنه إذا ما تجاوزها أصبح هو نفسه غير ذي موضوع.

وكثيراً ما يلجأ المسرح إلى التعويض عن تلبية الحاجات الإنسانية البسيطة، على شدة تعقدها، بحكم ما مرت به من تجارب تاريخية غاية في التركيب، كثيراً ما يلجأ المسرح إلى التعويض عن تلك الحاجات بالانصراف إلى تقنيات - لملمع التكنولوجيا للكلمة - في غاية الإهبار للوهلة الأولى، كما فعل، على سبيل المثال، إرفين يسكاتور في مسرحه النيويوركي عندما صمّم مسرحاً يحقق الحلم الأميركي في التفوق التكنولوجي، وهو ما نال عليه مواطنة شرفية وتكريماً خاصاً من بلدية تلك المدينة... ولكن، ألم يحيط ببال أحد أن ما دفع يسكاتور إلى هذا المسرح التكنولوجي هو إحفاقه في مواصلة تجاربه المسرحية الشعبية التي بذر بذورها في ألمانيا خلال العشرينات؟ ولعله من محاسن الصدفة أن التكلفة الموهلة لمسرحه التكنولوجي جعلته صعب التقليد في معظم بلاد العالم التي تعيش شعوبها على استيراد الغلال التي يصنع منها خبزها اليومي بقروض أميركية غير ميسرة. ويقابل هذا المسرح التكنولوجي المركب في غلواء شكلية مسرح بسيط كل البساطة، شاهدته على هامش مهرجان «ألفينون» المسرحي في صيف 1975، وكان للمهاجرين العرب العالمين في فرنسا الوافدين عليها من همالي إفريقيا، حيث اشترك معهم في هذا العرض الناقد للعنصرية مؤيدون فرنسيون، من بينهم أستاذة للفلسفة من جامعة السوربون تدعى مدام كلانسي. كما أن هذه الحركة الثقافية نفسها قدمت من خلال عرض آخر في

دمياط في أقصى شمال دلتا النيل . كان هدف يُسري الجندي ، المؤلف المسرحي الشاب آنذاك ، في مقبَل السبعينات ، أن يكشف عن الأليات التي كان يعاني منها عامة الناس في مدينة دمياط من خلال تسلُّ بعض الإقطاعيين المحضرين إلى صفوف الاتحاد الاشتراكي آنذاك لاستغلال شعب المدينة وتحقيق مآربهم الخاصة .

وقد وجد يُسري الجندي في مسرحية برخت «السيد بونتيل» وتابعه «ماتي» نموذجًا مقارنًا صالحًا للاستعمال لتحقيق الأثر التنويري الكشفي الذي يهدف إليه . ولكنّه كان واعيًا في نفس الوقت للاختلاف الموضوعي الكبير بين العلاقات الاجتماعية في مدينته عام 1971 ، والسياق الخاص بالعلاقات الاجتماعية في فنلندا كما قدّمها مسرحية برخت . لذلك فقد ألف مسرحية جديدة عنوانها «يقبل البلدية» إشارة منه إلى المثل الشعبي المصري : «اللي يسبه الميري يتقرّع في ترابه» . أمّا الشخصية الرئيسية التي يشير إليها عنوان المسرحية ، فهي لإقطاعي سابق لثورة 1952 يُدعى الأباصيري ، تمكّن من التسلّل إلى الاتحاد الاشتراكي بعد ثورة 1952 في دمياط والتعاون مع العناصر الانتهازية فيه لتحقيق مآربه الخاصة على حساب الأهلالي . ومع أنّ هذه المسرحية استفادت من تمثيلية «بونتيل» لبرخت ، فإن يُسري الجندي تعامل مع نصّ برخت المترجم إلى العربية بحريّة كبيرة ، مغيّرًا ومبدّلًا ومنقّصًا ومضيقًا إلى نفّوس المسرحية تبعًا لحاجات التنوير في مجتمعه المحلي بدمياط ، وليس امتدادًا أو تطبيقًا للأصل البرختي على أهل مدينته ! وهكذا كان نجاح مسرحيته كالمخ ، على الرغم من بساطة الإمكانات المادية لعرضها . فقد نالت جائزة مسرح الأقاليم ، وانتقل العرض إلى مختلف مدن الدلتا حتّى قفّ مضامع الانتهازين في الاتحاد الاشتراكي آنذاك . فقد أوقفوا عرضه متّهمين إياه بأنّه برختي مستورد ، أي عكس ما كان عليه قائما ! كان نجاح هذا العرض على هذا النحو الساحق ، على الرغم من أنّه لم يتكلّف شيئًا يذكر ، لأنّه ارتكز على خصوصيّة الإشكالات المجتمعيّة في موقعه المحدّد : دمياط ، وليس على «عالية» موهومة لأيّ نموذج تابع من خصوصيّات مجتمعية ثقافية مختلفة . ومع ذلك فهو قد استفاد وتفاعل مع نموذج مسرحية «بونتيل» لبرخت ، ولكن بما يجعل نموده التابع من سياقه الخاص أكثر نصوعًا وقوّة واستقلالًا .

في مقابل هذه التجربة الفردية التي لو استمرّ فيها يُسري

الجندي لجعل القاهريين يخفّون إلى دمياط لمشاهدة عروضه ، بدلًا من أن يرحل هو من دمياط إلى القاهرة ليصبح في دائرة الضوء كدواء من المراثيات الملتفة حول مصاييح العامة .

في مقابل هذه التجربة الفريدة في غناها في تاريخ المسرح المصري العربي الديمياطي المعاصر ، نجد نهافت تجربة عرض مسرحية برخت «دائرة الطباشير القوقازية» على خشبة المسرح القومي في القاهرة عام 1988 ، فعرض «دائرة الطباشير» لم يكن مستخلصًا من خصوصية الحاجات الثقافية المجتمعية لأهلالي القاهرة آنذاك ، وإنّما كان يقَدّم ترجمة مسرحية «أمنية» للنصّ البرختي . وإنّ كانت بعيدة عن هوم الجمهور القاهري واهتماماته الملحة ، وذلك بمكس العرض الذي قدّم في القاهرة أثناء السّينات لمسرحية برختية أخرى هي «إنسان زتشوان الطيّب» . فقد قدّمت تحت عنوان شعبي هو «الإنسان الطيّب» ، وعندما رأى صلاح جاهين ، الفنان المبدع الذي قدّم ترجمة عربية رفيعة لأغاني هذه المسرحية ، أحد المشاهدين متوجّهًا بعد مشاهدته العرض إلى شباك التذاكر سأله : «ولن تتابع تذكرة جديدة؟ فقال له المشاهد ، وكان مواطنًا بسيطًا : «لأني ، حتّى تعرف أنّه لا يمكن أن يكون الإنسان طيّبًا في ظلّ مجتمع لا يعرف الرحمة ولا الشفقة» .

وبعدّ ، فهل يوجد مسرح عالمي حقّا؟ في رأيي ، لا يوجد مسرح عالمي ، وإنّما يوجد ضرب من هيمنة بعض المودات ، أو قلّ : الحاجات المسرحية ، على سواها من الظواهر والحاجات التابعة من ثقافات مختلفة ، يقع معظمها خارج دائرة الضوء المسلّط على تجارب المسرح في الشمال . وإنّ هذه الحاجات المسرحية التي يطلق عليها لقب العالمية ترويضًا لها ودقّا لتقليدها ، ليست في الحقيقة إلّا خاصّة بإشكالات ثقافات مجتمعيّة محدّدة .

ما العمل إذا؟ هل نتقبّل تلك المودات المسرحية على ما هي عليه ونسعى إلى ملاحظتها ، أم نقاطعها ونطوي على أنفسنا بيجرّ كلّ منّا ثقافته الخاصّة؟ لا هذا ولا ذلك . لا داعي لأنّ تترك تلك المودات أو الحاجات المسرحية تهيم على إبداعنا الذاتي ، كما أنّه لا داعي لأنّ نتجاهل الدروس المستخلصة من كلّ منها على نحو مقارن ، أي ابتداءً من الوعي بالاختلاف الثقافي بيّنا وسياق كلّ منّا الخاصّ .

سؤال أخير : كيف تكون هناك عالمة حقيقية لمسرح لا

ليراها الجميع في عالمنا. هكذا يمكننا أن نصنع علمية جديدة للمصرح، تمثل نموذجاً للإثراء والإضافة المتبادلة القائمة على الوعي التقابلي بين الثقافات والمجتمعات. ذلك الاختلاف الإيجابي الموضوعي بين الثقافات والمجتمعات الذي هو خليق بأن يحقق ازدهاراً للإنتاج والتلويح المسرحي، ومن ثم إلى ازدهار الإنسانية وإمتاع البشر جميعاً.

يهيمن فيه نموذج على نموذج مسرحي آخر؟ إجابتي المقترحة: بأن تتألف هذه العالمية من تفاعل النماذج المسرحية النابعة من خصوصيات ثقافية مجتمعية تختلف بعضها عن بعض، جنوبها مع شمالها، وشمالها مع جنوبها، ووسطها مع جنوبها، على نحو ديمقراطي تتساوى فيه تلك النماذج في تفاعل بعضها مع بعض، وفي حفظ كل منها من الضوء المسلط عليها،

حرية الكلمة

لم ما نزال في حاجة إلى اتحاد الكتاب؟

أولريش غرايفر

والليبراليين في جمهورية ألمانيا الاتحادية لم يحدد مجرى الحديث إلا قليلاً. وانقطع مجرى الكلام مرة، عندما قام إيريش كولر المهتد بالاستبعاد من الاتحاد، وهو الذي كان يتجسس على الأديب كلاوس شلينغر، مثلاً، وظلّ حيناً بعد وفاته، وقال ما معناه إنّه، وإنّ كان عمل المخابرات الألمانية الشرقية، لكنه إنمّا فعل ذلك لمصلحة الجميع. فُتِية بنيرة تكاد تخلو من الانفعال إلى أنّه، وإنّ حقّ له أن يرى الأمر كذلك، إلا أنّ وجوده في اتحاد الكتاب في غير موضعه، باعتباره المكان الذي يدافع فيه الناس عن حرية الرأي. ولم يرض كولر بالاستقالة من الاتحاد، في كلّ حال، وسيُظنّ في أمر استبعاده بعد دراسة ملفات المسألة دراسة أوفى.

وإذا ما نظرت إلى الأمر اليوم، وجدت أنّ من دواعي الأسف والإشادة في وقتٍ ممّا أن جاهد أعضاء اتحاد الكتاب الألماني جهاداً طويلاً مضنياً لحفاظ على النزاهة الثقافية، وذلك في وقتٍ لم يعد فيه الجمهور المستعدّ للنسيان شيئاً منذ حين بعيد بهذه البضاعة القديمة. فأساء هذا إلى

بلغ الاتحاد الدولي للكتاب⁽¹⁾، والذي يضمّ شعراء وكتاب مقالات، وروائيين، في الخامس عشر من أكتوبر عام 2000 اللانين. أمّا اتحاد الكتاب الألماني، وهو واحد من بين مئة وأربعة وثلاثين اتحاداً في العالم، والذي اجتمع في شهر مايو بإيرفورت، فأصبح له أن يحتفل بعيد ميلاده الثالث. ومع أنّ المؤتمر جاء هادئاً، خلافاً لما كان عليه الحال في الفترات الأخيرة، فكان انقسام الألمان على أنفسهم أغنى في إيرفورت اللطيفة الفارقة في أشعة مايو الساطعة، إلا أنّه لم يكن في المؤتمر ما يدعو للاحتفال البتّة. وكان اتحاد الكتاب الألمانيّان. في الشرق والغرب، اتحدا في نوفمبر من عام 1998 بعد عذابات فظيعة، وبعدما انسحب منهما عدد من الكتاب المهتمّين. فغمر اتحاد الكتاب الألمانيّ قصير كلّ هذا القصر، طويل كلّ هذا الطول. ومثا لفت النظر في الاجتماع في الصراع القديم ما بين المحصوم والمناصرين للجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقاً، وما بين اليساريين

(1) PEN

وحسب، وإيَّاهُ هو، في الوقت عينه، رجل حكم ومعتدل .
ف عندما يدعو لحرية الكلمة، يسمع الناس له . وقد قال في
إيرفورت: «نحن الذين نعيش في حرية، دون أن يرجع
الفضل لنا في ذلك بالضرورة، ينبغي علينا ألا نقدّم موهبة
السمع» . ويعني ذلك أيضًا أنَّ اتِّحاد الكتاب الألماني ينبغي
ألا ينشغل بجروحه عن الجروح الأعق التي يعاني منها
الآخرون .

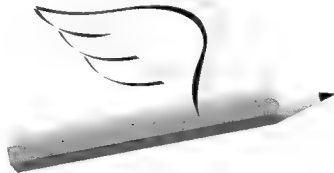
وترجع هذه الهمة التي يريعى بها اتِّحاد الكتاب جروح
الآخرين كذلك إلى أنَّه يجب عليه أن ينمى جروحه
الخاصة . ولعلَّ هذا يفسر قلَّة انشغاله بمسائل السياسة
اليومية، والتي يأخذها عليه بعض الناس . ويقول الأمين
العام للاتِّحاد، يوهانو شرارسر، في ذلك: «إنَّ القدرة على
الغضب قد وهنت» . ولكنَّ، ما نفع أن يدلو اتِّحاد الكتاب
بدلوه في التعليق على كل فضيحة سياسية، كما كان يفعل
سابقًا، خصوصًا وأنَّ اتِّحاد الكتاب ليس هيئة ذات هويَّة
واحدة . فهو ناد يضمُّ أفرادًا متناقضي التفكير والكتابة، لا
يجمعهم سوى شيء واحد: أنَّهم لا يستغنون عن الحرية؛ إذ
هي السبيل الذي يكفل لهم أن يناقش بعضهم بعضًا تفكيرًا
وكتابة . وما من شك في أنَّه يجدر بالاتِّحاد أن يشتغل بحرية
الرأي في هذا البلد . فمع أنَّ الكتاب لا يُعتقلون ولا يُعذِّبون
هنا، إلَّا أنَّه ليس لأحد أن يزعم أن وسائل الاتِّصال
الرأسمالية الماضية في التوسع هي ضمانات لحرية الرأي .

ممة اتِّحاد الكتاب؛ إذ بدا للناس مجرد مجموعة من الأشخاص
المتشاجرين، فتساءل بعض الناس: ما الحاجة إلى اتِّحاد
الكتاب إذن؟

نعم، ما الحاجة؟ أجاب مؤتمر إيرفورت على هذا السؤال
إجابة رائعة . فحرية التعبير بضاعة نادرة في العالم جميعه،
وهي لا تتزايد إلَّا بالاستخدام المتواصل . ولجنة «الكتاب
المسجونين» المنبثقة عن اتِّحاد الكتاب الدولي تصدر دوريًا
تقارير عن الكتاب، والناشرين، والصحفيين الملاحقين .
ففي العام الماضي تعرّض 708 من هؤلاء للقمع والإرهاب،
وتخلّص خصوصهم من واحد وثلاثين منهم على نحو من
الأنحاء، وأعتقل مئة وخمسة وخمسون . ويبذل اتِّحاد
الكتاب الألماني جهدًا كبيرًا للتعريف بهذه الحالات
وللضغط على الملاحقين ضغطًا كان ذا نفع في غير مرّة . ثم إنَّ
اتِّحاد الكتاب تعاون مع الحكومة الألمانية في وضع برنامج
للكتاب المنفيين، مدعوم بنصف مليون مارك، يوقر لمئة
كتاب ملاحقين سكتًا ودعنا . فإذا ما كان يومًا لعبارة
«التعويض» (من الأضرار التي تسببت بها النازية في الحرب
العالمية الثانية) مغزى، فهنا يمكن للألمان الذين لاحقوا
كتابهم يومًا أن يبدو لسوام تعاضدًا نظير ما كان الكتاب
الألمان الملاحقون لقوه من مساعدة .

وهكذا يرجع اتِّحاد الكتاب الألمان على نحو دؤوب وفي
عناء إلى مزاوله مهمته . وما كان ذلك ليتيسر له لولا رئيسه،
الإيراني سعيد، المولود عام 1947، المقيم بألمانيا منذ
خمسة وثلاثين عامًا . ولا يُنظّم سعيد شعرًا رائفًا بالألمانية

المصدر، صحيفة دي تسايت DIE ZEIT، بتاريخ 2001/6/17



صيانة الورق وترميمه حرفة جديدة تقتضي صبرًا ودقة

كلاودي غودريان

يوم فاض نهر أرنو في نوفمبر من عام 1966، وخزب كليات هائلة من الأعمال الفنية بفلورنسا، أصيب عالم الفن بما يشبه الصدمة. فقد تضررت الأعمال الفنية بدرجات متباينة بعدما غرقت في حمام الوحل الذي خلقه النهر. أما اللوحات الرخامية والبرونزية فقد أمكن عرضها بعد غسلها بالماء غسلًا جيّدًا. ولكن، ماذا كان حال الرسوم، واللوحات المنقوشة على المعادن، والحرايط القديمة للأرض والسماء، والمخططات الرقيقة بالطباشير الحمراء التي صمّمها رفايل وميكالنجلو. والتي كانت محفوظة في الخزائن؟ فما انقضت ساعات على الطوفان حتى كانت هذه أصيبت بالبقع الناشئة عن الرطوبة، والتصق بعضها ببعض، وتعثّنت، وصارت - بعدما أصبحت في أكثر الأحوال كالطعام المهروس - أكلاً سائفاً للحردان والفئران، والحشرات الآكلة للورق، وسواها من الحشرات، لتفتك بها آخر الأمر البكتيريا والفطريات. وما كان يجدي الترميم إزاء هذا التلف السريع، وما كان ثمة من الطرق الفنية، والمعرفة العلمية، والحِرَاء بسبل علاج الورق التالف سوى قليل. وهكذا، نشأ عن تلك الكارثة الفنية في مقاطعة توسكانا، اضطراباً، باب جديد من أبواب الاختصاص: ترميم الورق، والرسوم، والكتب.

فصرت تجد اليوم، إلى جانب ترميم الأثاث واللوحات الزيتية، ترميم الورق وقد صار باباً مستقلاً من أبواب الترميم، فيعجب الناس لذلك، بل إنهم يعجبون إن هم علموا أنه يمكن ترميم الورق ابتداءً. ورّداً على كارثة الأرنو، أعد الأستاذ أوتو فيشر بفينا دروساً في ترميم الورق بأكاديمية الفنون التشكيلية، يتدرب الدارسون فيها على العناية بوثائق المكتبات والمتاحف الكبيرة، وبوثائق المجموعات العامة والخاصة، وكذلك على التدخل في الأزمات التي تقتضي

ذلك. وقد صار بألمانيا اليوم ما يقرب من ثلاثة وعشرين مختصاً بترميم الورق والكتب.

وفي بينا، حمى المرم غوتتر مولر في أوائل الستينات الكتوز المفتتة بمكتبة الجامعة من التلف، بأن كان يلصق على الورقة المهترئة من وجهها ورقاً مقوى عليه طبقة من الجلاتين، ثم يثق الورقة المراد ترميمها، ويدخل فيها، تقوية لها، ورقاً خاصاً بالغ الدقة، ويلصق الورقة القديمة به من الوجهين بالصمغ، ثم يلفك الورق المقوى ذا الطبقة الجلاتينية من الخارج. واخترع بذلك طريقة بينا في شق الورق، فكانت تجديدًا ثوريًا في ترميم الورق، استُخدم أول الأمر لترميم عخطوطات باخ، من أجل التخفيف من أثر اهتراء ورقها بفعل الحبر. وتتطلب هذه الطريقة ممارسة يومية تقريبًا ومهارة بالغة، غير أنها طريقة ناجعة في ترميم الورق البالغ من الاهترام مراحل بعيدة.

وكان من معارف غوتتر مولر أستاذ في اللاهوت بجامعة بينا اسمه هورت بابنكر، وكان جماعة للكتب، شغوفًا بها. وكثيرًا ما كان يرافقه في زياراته لمولر ابنه كريستيان. ويوم رأى الابن على مولر استعزّ عنده أمر المهنة التي ينوي العمل بها مستقبلاً. فتسلّم أول الأمر مهنة تجليد الكتب بفياير، وفيها أيضًا صار مرمّمًا للكتب. وهو يملك اليوم مع روت هينريكس معرضًا لترميم الكتب والرسوم هابمبورغ. أما الدفارية روت هينريكس، فقد أدّت بها فارة إلى امتحان الترميم. فقد كانت تعمل أثناء دراستها في معرض فني، ولما همت يومًا بأن تري زيوغا رسماً لمحو لحظت أن فارة قد كانت قضمت طرف اللوحة، فأفوض بها غضبها على تلك القارضة الصغيرة إلى الرغبة في القدرة على ترميم الورق. وبعد ذلك

عظوة قديمة. شديدة الاهتراء بعمل الرس والدينان. قل أن نرغم الساية بالهذات الذي مدينة لا يتسجم



جديداً، أو ما يحسبون أنه حالته الأولى. يرى آخرون، ومن بينهم هيريكس وباينكر، أنه من حق العمل الفني، في المقام الأول، أن يتقادم تقادماً طبيعياً. ولما يأخذان بالحسبان بعد أن وليام ترز وهو رست يانسن، مثلاً، كانا يؤثران استخدام ورق قديم غلته الضفرة ليقدمه.

أما إن تلف من العمل الفني جزء، ولم يكن قيمة أصل يرمز العمل بوجهه، فيذهب المرممون في أمره مذهبين. بعضهم يرممه بحسب ما أتبع له من خبرة، وبعضهم يستخدم الطريقة المستعملة في ترميم الرسوم الجدارية؛ يلون الجزء الناقص بما يتفق مع لون العمل الأصلي، بحيث لا يحسب الناظر من بعيد أن العمل في حاجة إلى إصلاح. أما الناظر من قرب فيلاحظ أن المرمم استخدم عامداً الريشة استخداماً مختلفاً، فتبدو اللوحة متجانسة، ويبقى موضع عمل المرمم بيتاً في الوقت نفسه. ولا يزيد عر هذا الفهم على خمسة وعشرين عامًا، فأنت تجد في السمينات بعد أن الأعمال الفنية كانت تبيض كأنها الثياب المغسولة.

فلذا ما أخذنا لوحة ميرو التي قضمتها أسنان الفأرة مثلاً. فإن الأساس في الترميم هنا هي الأوراق التي لدى مرمم الصور؛ فتجد لديه الأدراج ملأى بأنواع الورق. بعضها في لفائف، وأخرى في أطباق، منها الورق الياباني الدقيق كدقة نسيج العنكبوت. لا يزيد وزن المتر المربع منه على سبعة غرامات، ثم تجد ورقاً إنكليزياً مصنوعاً صناعة يدوية كهينة الحرق، كالذي كان مستخدماً في كتابة المخطوطات في القرون الوسطى.

من اللافت للنظر أن كثيراً من أنواع الورق من أصل ياباني. ومعروف أن اليابان تصنع الورق منذ ألفي عام. ولم يصل اختراع «الورق» إلى أوروبا إلا في عام 1390، مستورداً حينها من إسبانيا. وظلت الناس في بلادنا تكتب حتى ذلك الوقت على الرق. على جلد الحيوان المحفوظ باستخدام الجير، والمعالج بطريقة خاصة كي تثبت الكتابة عليه. وكانت أطباق الرق تجمع متاً على هيئة الكتب. أما الورق فعادة مؤلفة من الألياف، هو في أصله خيش، أو كتان، أو قنب. يُعالج بحيث تُستخلص الألياف منه. ومنذ القرن التاسع عشر بدئ كذلك باستخدام طريقة تنعيم الخشب، «تَيْنَم» الخشب بإضافة مواد كيميائية إليه بحيث تُفصل الألياف عنه، وتجمع على هيئة كتلة، هي الورق.

فيتناول المرمم الآن من مجموعة الأوراق التي لديه قطعة تشبه



بسنوات، بفينا، تعلّمت للأستاذ فيشر في عمل الزوايا للورق، وفي ألف طريقة وطريقة أخرى في ترميم الورق. وإن نظرت إليها وهي تعمل لفيت الأعمال الفنية أمامها على الطاولة المضاء، تُزع عنها إمارها والزجاج الحامي لها. أو تراها لاسية قناعاً للتنفس، وقفازات مطاطية، وفي كثير من الأحوال نظارة ذات عدسات مكبرة، منكبّة على العمل الفني، تزيل في كل يدوم ألياً ما لحق به من تلف. قد يكون ناشئاً عن انصباب القهوة عليه، أو عن ثني زواياه من الحفظ في الأدراج، أو عن مرق أسابه. وأحياناً تجد الأعمال الفنية المرسومة على الورق راحت قطعاً صغيرة متفرقة ينبغي على المرمم تجميعها وإدراجها إلى حالتها الأولى.

ولكن، ما غاية المرمم من الترميم؟ متى تكون الورقة قد عادت إلى «حالتها الأولى»؟ يذهب المرممون في هذه المسألة مذاهب شتى، ثم إنهم يدعون التطوير والتعديل في فهمهم لها. ففي حين يرمي بعض المرممين إلى رد الشيء المرمم



الورقة الثالثة المراد ترميمها، وتوضعان معا على المتضدة المضادة. ويتبع الرسم بفرشاة زجاجية مغموسة بالماء معالج التلف في الورق، ثم يبدأ باستخدام المشرط في التخفيف من سماكة الورق الجديد ليناسب مكان التلف، فتتشأ بذلك صورة مكسوة لزاوية الورق الثالثة، ويمكن لألياف الورق الجديد والقديم أن يتصل بعضها ببعض بعد أن أصبح الجديد منها مكشاً للقديم. أما إن لم يكن العمل دقيقاً فينشأ عن ذلك تكور في الورق. ثم يجعل قما الورق واحدها على الآخر، ويلصقان مئاً بفراء مصنوع من القمح قابل للانحلال في الماء، فلا يعود الناظر إلى القسمين قادراً على التمييز بينهما. أما عن الزمن الذي يقتضيه هذا العمل فتقول روت هينريكس: «أنا أعرف ناشاً قد يعملون على إصلاح شق في الورق أياً شاء، وذلك بحسب درجة التلف فيه». وللناس أن تعجب، في كل حال، إن هي علمت أن المرممين قادرون اليوم حتى على سد الشقوق في الورق. وقد شئت مرحة يابانية علمها يوماً بعرف الموسيقي على آلة منفردة؛ لأن الناس ينتهون إلى التفاصيل جميعها في العزف، لا حالة. فليس يمكن مرمم الورق أن يجري الترميم كما يفعل مرمم اللوحات الزيتية. فكل إصلاح للبقع يجري على الورق نفسه. ولا يمكن طلاء مكان الإصلاح بعد ذلك. أما إذا تعرض الرسم على الورق للتلف، وأريد إصلاحه، فينبغي عندها أن يعقب الخطوة الأولى: إصلاح الورق. الخطوة الثانية، وهي إصلاح الرسم نفسه. ويكون ذلك بتتبع النقاط في الرسم نقطة نقطة باستخدام فرشاة خاصة. وحتى الخطوط الكبيرة في الأصل تكمل هذه الطريقة على نحو بطيء جداً.

ثم إن المرممين يعملون كذلك في مجال الوقاية من التلف. فهم يهتمون بأمر المجموعات الفنية كي يمتنعوا التلف من الحصول ابتداءً. فهم يقدمون النصيح، مثلاً، في طريقة حفظ اللوحات بين مواد متحفية مناسبة. ففي كثير من أطر اللوحات المصنوعة في التحسين السنة الأخيرة ثمة قبلة موقوتة؛ فقد استُخدم في صناعة الأطر لكثير من اللوحات ورق صمغي مشتمل على مادة خشبية وحشية، أي ورق مقوى مصنوع من مادة خشبية. فينشأ عن ذلك تراكم الحشبين عند نهايات الورق الصمغي، والحشبين هو الجزء الصمغي من الحشب، وهو يفضي إلى تلؤن نهايات الورق باللون البني. وفي أثناء ذلك يمضي الحشب في تحليل وجه

الورقة، وينتقل، وهنا موضع الخطر، من الورق الصمغي ومن ظهر الإطار إلى الورق الذي رُسمت عليه اللوحة، وهو خال أصلاً من الحشب. ففي عشر سنوات وحسب يسوء حال الرسوم والطبوعات القديمة، بعد أن تكون طُلت، في العادة، سليمة قرونًا عديدة.

ولنعد إلى الحديث عن صدمة فلورنسا التي كنا بدأنا الحديث بها؛ فقد صارت دراسة ترميم الورق تخصصاً جامعياً، في جامعات مثل شتوتغارت، وكولونيا، وبرن، وفي وقت غير بعيد في هيلدسهايم كذلك. هناك يعلم العارفون بالأمور أسرار إنقاذ الورق لمرممي الورق من أبناء الأجيال القادمة.

المصدر: صحيفة فرانكفورت الغليظة، سايتينغ فرانكفورت
Zeitung تاريخ 98/8/15

قتل الذات والآخر

لم يفاوض أصحاب تفجيرات نيويورك وواشنطن، ولم يعرضوا مطالب، ولم يوجهوا رسالة، ولم يدكروا حتى من هم وما هي قضيتهم. كل ما فعلوه هو القتل، القتل من دون أي تبرير فكري أو سياسي، القتل، لا كوسيلة، بل كنهاية. لم يتركوا أثراً، ولم يذكروا سبباً، واحتمالوا لإخفاء القاتل وهو الأدلة تماماً كما يحصل في حرية عادية. يخسر العنف بالتدرج مزره التاريخي ويتحوّل إلى مجرد عدوانية وإلى درجة التفاهي والحريّة، طريفة العادية ولو بأحجام علاقة. لم يوجهه القنلة رسالة ولم يعفروا شيئاً. كانت جرعة صدة أنفسهم وصدة أبرياء وضدة عرب ومسلمين محتلمين، فأيقنوا أن ليس من لفة يبينهم وبين أحد، ليس بينهم وبين العالم سوى المشهد النووي الذي أذهل الجميع.

ما حصل في نيويورك وواشنطن بدا تحقيقاً لطموح عبيد، طالما ظهر في أفلام أميركية، طموح حرية كونية وقدرية فردية على تعذيب العالم. والأرجح أن القنلة، أياً كانوا، سموا إلى أن يعلنوا في مشهد لا ينسى روال العالم. المستحرون هذه المرة، أياً كانت أسبابهم الفكرية، كانوا مجرد منتحرين... لا شك أنهم جعلوا موتهم الحاسن مقياساً، جعلوا من موتهم الحاسن عائداً ومطلقاً. لم يبالوا بهم معهم في الطائرة، سواء أكانوا قريبين أم كانوا بعيدين. كان الموت يحجم أسطوري هو الغاية. الموت والنهاية الكلاسيكية للعالم. الأرجح أن اقتران الانتحار بالموت الجماعي أساسي. تحويل الموت الشخصي إلى مقرة جماعية أو جزء العالم كله إلى المقرة الخاصة. وفي نظر الكثيرين، ربما لا تصل المسائل في لحظة توترها الأقصى واستحالتها إلى غير ذلك. بالنسبة للكثيرين، لا تعني المولة سوى الطرد النبائي واحتلال أي هامش كان. لا يعنى التطور العلمي والتقني الذي لا يمكن بلوغه سوى النقاء خارج الحياة. بالنسبة للكثيرين، ليس العالم اليوم سوى آلة طاردة وكوكب طارد. إنهم يوازنون موتهم الخاص بوجع العالم كله، ويطنون ذلك في انتحار مذهبي، انتحار كوني.

حين تصاب جماعات صغيرة وشيع باكتئاب، أو أن يتحوّل الاكتئاب إلى سببوك جماعي، فأمر عبيد إذا كان من خصائص الاكتئاب امتصاص الآخر إلى درجة قتله داخل الذات بالانتحار. فإن هذا ما نلاحظ في الأحداث الأخيرة: قتل الذات وقتل الآخر بقتل مفا وفي عل واحد بحيث يتحوّل الحدث إلى نوع من استعراض انتحاري، أو انتحار عومي. في هذه الحال، فإن التاريخ نفسه لا يستند على أن يكون موتاً. موت الذات والموت. موت الأنا والآخر. المسائل نفسها تتحوّل إلى موت، وليس من مستقبل ولا غاية أخرى. هل نحن في اللحظة الصفر التي تشعر فيها شيع وأقليات بأنها بانت هائلاً بلا عالم ولا مستقبل، وليس لديها سوى موتها، تتحوّل إلى قبيلة لتفجير العالم.

ليست مختلة إجرامية الطابع هي التي قادت سفينتين إلى تصوّر تدمير نيويورك، وغالط على أيدي أفراد توصّلوا نوعاً ما إلى مفاتيح القوة. لم تكن مختلة إجرامية، لكن حدثاً مبكراً بأن من غير الممكن احتكار القوة والسيطرة عليها وعزلها هائلاً عن الأفراد. سينكمون كثيراً عن استخراج أمني، لكن أمراً كهذا، كما نعرف، قابل للتكرار في كل حين. إن حثون القوة لى يبقى يتأى عن أفراد وشيع. وربما لا يكون بعيداً الزمن الذي يتسنى فيه لأفراد أو غضب امتلاك قنابل نووية. لم يوجهه المرتكبون رسالة لأتهم ما عادوا يمكنون لمة مع العالم. كل العالم. لكن الجواب لا يكن دائماً في المستوى. إن الحرج القوي الأميركي ليس جواباً ملائماً. يفترض، بنفس اللغة التي استعملتها الصحافة العالمية، أن القنلة استبدوا رموز القوة الأميركية في المركز التجاري والمتناور. لكن، من غير المفهوم أن نسع فقط تألم القوة الأميركية وتعذيبها، من غير المفهوم أن تحمك الوطنية الأميركية مسألة في هذا الحجم. العالم المرتاع من أقصاء إلى أقصاء لم يبت الطابع للدفاع عن القوة الأميركية. ما عنانا هو منادات الرقاب الدين تحوّلوا إلى قبلة حية. ما عنانا هو آلاف الناس الذين تحوّلوا في لحظة إلى طحين شرقي. عنانا ترك العالم ساعات، وتفتت القوى المالية والمسكرية إلى أفراد مرعوبين ماهين. ما عنانا هو وصول المجال إلى حدّي الانتشار أو القتل، والحظر في أن يعود العالم لوكيلا للقرود - هكذا عنوان فيلم أميركي - ما عنانا هو اكتشاف الأميركيين نذراً وإخوة وأفراداً. لا مجرد «رموز للقوة»...

ليست حرب حضارات وليست حرباً، إنها عنف عصابات على شعبها وعلى الآخرين. عصابات غنيمة وعدوانية ومحصورة ومحاصرة. ولم تحسن ضربها لولا تعميم القوة ونشأت النظام الأمني والاجتماعي. لم تضرب نفوة جيش، ولا نفوة شعب ولا نفوة جماعة، ولا نفوة دين. بل نفوة أفراد قتال يوازنون موتهم بوجع العالم كله. أفراد قتال متقطعين عن اجتماعهم وشعبهم، وضربون من دون أن يوجهوا رسالة. ذلك أن عليهم الوحيد والأساسي هو الموت.

عباس بيضون

المصدر: صحيفة دي شاييت DIE ZEIT، بتاريخ 2001/9/20

الحوار هو الحلّ

علّيات نيويورك وأشمطن الإسرائيلية جريئة مثلما كان تفجير طائرة «بان أم» في سماء لوكربي (1988) جريئة، كذلك الاعتداءان صهّ سفارتي الولايات المتحدة بكينا وترايبا في أغسطس 1998، حيث هلك الأرياء بالنات. لكن اعتداءات نيويورك ولشتنطن لم تكن «اعتداء» على العالم المتحصّص، عموماً، لأن الرموز التي استهدفها لا تترك مجالاً للشك؛ فبرجها مركز التجارة العالمي ومبنى البيتاعون ترمز إلى تلك القوة السياسية والاقتصادية والعسكرية التي للولايات المتحدة والتي لا يستطيعها خلق كثير، لا ينحصر وحدهم في «العالم الإسلامي وحده». ومن المكافئ ضدها من يكونون في الحالات القصوى مستعدين لحوص الكفاح بوسائل قصوى، وسائل الإرهاب. لا يطمع الدين يسلكون سبل لإرهاب في السيطرة على جميع المسلمين، ولا في السيطرة على العالم أجمع، بطبيعة الحال. وإنما مطامعهم أكثر «تواضعاً» من هذا، يريدون إظهار أن تلك الدولة العظمى غير حصينة وعرضة للإصابة، وشخص غريم لحذو حذوهم وتقوية عراغهم وحشيم على الكفاح.

إنّ الأمر الآن متعلّق بمكافحة الإجراء، وهي ذات جوانب متعدّدة - ابتداءً بالجانب العسكري. ولنا، نحن الألمان، دور في هذا، بصفتنا أصدقاء لأميكا وحلفاء لها. وليس أصدقاء أميركا وحدهم المؤمنين بمكافحة الإجراء واقتلاعه من جذوره. وإنما يتعيّن كسب باقي العالم لهذه المكافحة، ولا سيّما المسلمين، لأنهم ليسوا أقلّ الدين يقعون باستمرار تحتية العنف، عنف الإرهاب الإجرامي. فصحايا الإرهاب في الجرائر وحدها، على أقلّ تقدير، عشرة أصداف الضحايا الذين دهبوا في اعتداءات نيويورك. لكنّ كسب المسلمين لمكافحة الإرهاب يغدو صعباً عسيراً إذا قرأنا بمهامهم «المدنية» و«التحصّص». ذلك أنه علب على رأي الناس في مناطق من العالم الإسلامي واسعة جداً أنّ العرب، إذا تكلم عن العالم المتكثّن والمتحصّص، فإنما يعني بذلك نصه في المقام الأوّل.

من هنا نخلص إلى النقطة التي تستدعي توضيح الخلفيات والكشف عنها. فلا بدّ، بعد الفراغ من مكافحة الإجراء، أن يتغيّر شيء في العلاقة - على وجه الخصوص - بين العالم الإسلامي، من جانب، والغرب، أي أوروبا وأميركا، من جانب آخر. يجب إعادة النظر في ما نحن في يقوّم على الوجه الصحيح، والنسبة إلى الإسلام. فإنّ الحاجة إلى هذا التقويم أسمن منها إلى ما يتصل بعلاقة العرب بالحالات الحضارية والدينية الأخرى، كالفنوسية والبوذية والكنفوشيوسية.

إنّ موقف المسلمين الآن أشدّ حرجاً من موقف أتباع أي جمال ديني أو حضاري آخر؛ بمثل ذلك في الحقّ الواسعة بين ما هو مفروض أن يكون وبين ما هو موجود حقيقة. فالفروض أن يكون المسلم غنّ على تجلّية كمال ديه في وضع جماعته، أي أن تكون هذه الجماعة في حالي حسنة. لكنّ الحقيقة المؤلمة التي تصدم المسلم هي أنّ الوضع على عكس هذا تماماً في بلاد إسلامية كثيرة. يتحلّى هذا تحلّيات سياسية واقتصادية وعسكرية، وحتى ثقافية. شعور المسلم أمام هذا الوضع ورّد فعله تجاهه يتراوح ما بين الاستسلام، والإحساس بالعجز، والثورة، والكراهة، والتوسّص في العمل العفوي. وإذا نظرنا إلى المسلمين العرب، وجدنا قطعاً كبيراً من هذه المشاعر ملتحفاً في موقفهم من إسرائيل. وعلى صعيد عالمي، تزعج الحبيبة إلى الولايات المتحدة الأميركية التي يرى أنها متسببة في سوء حالة العالم الإسلامي. وقد كان محيني بعت الولايات المتحدة الأميركية بأنها «عطسة العالم» ومع أنّه لم يحاصم أميركا مباشرة، فإنّه، باحتجاذ الدبلوماسيين الأميركيين طيلة أكثر من سنة (1978-1981)، قد وضع علامة في مكافحة الولايات المتحدة شبيهة بالتي يتخلّها الهجوم المباشر على البيتاعون ومركز التجارة العالمي.

ليس «جهاد» بن لادن جهاداً مطابقاً للشرعية الإسلامية السمحة. والحريّة تستوجب العقاب، كما يجب وضع حدٍّ لأعمال ذوي العقول المضلّة. لكنّ هذا يجب أن يتمّ بسلامة التقدير والمقولة والتناسب، طبقاً للقانون الدولي. أمّا استعمال القوة على نحو غير منطقي، وتفسير الأحداث على نحو تروخي، فخلق بأن يوق الحجة إلى أيدي أصحاب العنف؛ فهؤلاء، إن زعموا إلى شيء، فإنّ جبر الغرب إلى ردود فعل تزيد الحقّ أنشاعاً. لا يجوز أن نعمل من المتعدين ضحايا، كما لا يجوز أن نعوّلم إلى شياطين إلاّ وأن نخرجنا من كارة نيويورك باستناص سلمي.

أمّا الاستنتاج الإيجابي، ففي البحث عن أشكال جديدة كفيفة بإزالة مشاعر التحفظ، وردنا سوء الظنّ، تجاه «الغرب» المأداة في مناطق واسعة من العالم الإسلامي، والتي هي مشاعر قد يكون لها بعض ما يبرّرها. وعلى أوروبا والولايات المتحدة الأميركية أن يجتمعا طاقاهما المنتهية ببعضاً لتنتقل إلى العالم الإسلامي بصورة «عرب» يرغب في العمل المشترك معه على أساس العدل والتعاون. عندئذ، يغدو الحوار «الديني الإسلامي» مواصلةً لمكافحة الإجراء بوسائل أخرى.

تحدث عن «الأدب الثعالب». وكان هذا مفهومنا أساسياً في حياة الشخصية التي مئت مشرف القرن الحادي والعشرين. لكن انطبعت بشخصيات من القرن التاسع عشر. هانس ماير محدر من عائلة بورجوازية كبيرة، لكنه لم يُساطر الشخصية القمصية تونيو كروغر، في رواية توماس مان، توفيقاً إلى «هجة المؤلفية» التي يمكن أن تترك حياة مدينة ناجحة. وبهذه مفتوح على العالم. مدفوعاً بحب المعرفة تواف، قرر هانس ماير الشاب أن يدرس القانون. تلك الدراسة المؤثقة، في ذلك الزمان، واجه انتعاشه الأول من خلال كتاب جيورج لوكاس «التاريخ والوعي بالطبقات»، وخبر. كسارتي، البيئة الشيوعية والاشتراكية في جمهورية فايمر وأخذها وعلناً سياسياً له. لكنه لم يشمر حقاً بالانتماء إلا إلى الاشتراكيين الأحرار، على الطرف الأيسر من الحزب الاشتراكي الألماني، حيث موقع فيلي براندت السياسي أيضاً، الذي كرس له ماير كتابه الأخير الصادر منذ قليل. وبرغم كل المفريات، لم ينقلب هانس ماير دونغماً أبداً، بل بقيت ماركسيته «جائعة»، ولم يقع في شباك الحلق والمعادمة.

واجه ماير انتعاشاً آخر في منفاه الأول جنيف، إذ انشعب له هنا، في حالته كمنوب سياسي، أنه لم يُرد أن يصبح لا رجل قانون ولا رجل سياسة، بل كاتباً. وقد نشر كتاباً مرجعياً متعلقاً بتاريخ الأدب. على شكل دراسة بعنوان «جيورج بوخز وعصره». انبثت عليه سمعة هانس ماير بدء عام 1946. وفي عام 1948 عمل لفترة وجيزة ونشأ لتحرير في إذاعة هين، وفي 1947 أصبح محاضراً في أكاديمية العمل في فرانكفورت. وانتقل عام 1948 إلى جامعة لايبزيغ كأستاذ لوسيلولوجيا الفن وتاريخ الأدب، وتكديراً لمعهد تاريخ الأدب الألماني هناك، وقد أصبح، إلى جانب إريشت بلوخ، أحد المثقفين الذين ينسأهم في شرق ألمانيا، حيث أقيمت الدولة الألمانية الثانية بعد فترة وجيزة. لكن ماير وقف ضد الاستحواذ من ديكتاتورية حزب صيغة الأفق، ولم يكن مستعداً أن يسأهم في التسطيعات المنشقة عن السياسة الثقافية لجمهورية ألمانيا الديمقراطية. وهو جدا قد عثر عن تمسكه بالتأثرات المعصرية. وبالنسبة إليه، فإن كافكا وبروست، موزل وجويس، فالكتر وبيكيت، كلهم على نفس الدرجة من الأهمية. لقد أصبح هانس ماير مصدر إغاظة. وانتقل في 1963 إلى توينتن، «وإلا إلى أين؟»، على حد قوله، والتي إريشت بلوخ الذي كان سبقه إلى هناك. لا شيء كان يربطه بهذا المكان. ومع ذلك بقي فيه، حتى عندما عُرض عليه في 1965 كرسي تدريس فقه اللغة الألمانية في هانوفر. في السنوات التالية، أصبح «أكبر أستاذة الجامعات تأثيراً في ألمانيا»، وهذا لقب أسبغ عليه جان أميري. كان هانس ماير محاضراً في أرجاء ألمانيا كلها، كمنطبيب، كولف، كشارك في النقاشات، وكناقد للأدب. ألم إنجازاته كانت استنباطه للشخصية «ألماني مع إعادة نظر»، وقد أعاد النظر في ذلك يوم الثلاثين من يناير من عام 1983، عندما خسر فشل التنوير في جسده هو. لذا لم يكن هناك أنسب منه لتشييد نصب تذكاري لضحايا هذا القتل، وفعل ذلك في أكثر كتبه تأثيراً. «تأس على أطراف المجتمع (1)». لقد أصبح هانس ماير شخصية فذة لا تضاهي، وظل كذلك إلى أن توفي.

(1) Außenseiter



في ذكرى وفاة كاتب المقالات ومؤرخ الأدب هانس ماير (1907-2001)

بيتر هوفمايستر

هانس ماير هو من مشاهير علماء الأدب الألمان ويُعتبر ضربة حظ، إذ كان شاهداً على كل العهود والاحتفالات منذ الإمبراطورية وعرف كيف يتجده في أماله مرة بعد مرة. وهو عثر بنفسه عن تلك الاستحالة بأنها «انتعاش». حتى في العقد التاسع من عمره، أذهل بتحليلاته الصائبة فيما يخص التحول الكبير في تاريخ ألمانيا الحديث، أي إعادة توحيدها. هانس ماير كان طيلة حياته محاطاً بهالة الفاضل الشبه. لدى الجمهور كان يُعرف «جيورج الأدب من توبسن»، وهذه كان صحيحاً، لكن فيه شيء، لا احتزال، لا يغطي هذه الشخصية المتعددة المواهب حقها كاملاً. فهو تالفي للموسيقى كما في الشعر، في السياسة كما في الفلسفة، في التاريخ كما في تاريخ الثقافة. في النقد كما في المسائل النظرية. وقال هانس ماير في ذلك ساعداً، يا أيُّني لم أستطع التركيز على الأدب الثانوي، فلم يكن مقدوري أن أصبح من فقهاء اللغة الألمانية. كان ممرناً «ببشيرة التعرف» اللغوية دوماً ولداً، ولا يمكن الإجلال إلا للأصل. كثيراً ما

فِلْمَانْ مُلْفَتَانْ لِلانْتِبَاهْ

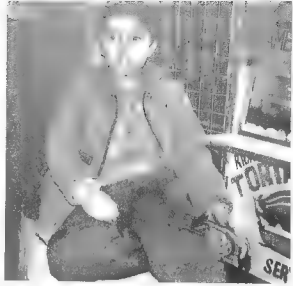
هيلين مكلينبورغر

فِلْمَانْ مُخْتَلِفَانْ كُلُّ الاختلاف أثارا بداية السنة الحاشية الجدل والنقاش ، أحدهما حصوله على الأوسكار ، والآخر لتسليطه عدسة الكاميرا على شريحة اجتماعية ، يُجَبِّدُ لو أنها بقيت مغفورة وبعيدة عن الأنظار في ألمانيا المستعبدة لوجدها .
الفلم الأول تدور أحداثه في المكسيك ، والثاني في مكان ما بألمانيا الشرقية ، في حي من عمارات الإسمت المحشدة كما كانت تُبنى في العهد الشيوعي .
الفلم الأول يُبقي في النهاية للأمل فسحة ، والثاني لا يدع للأمل مجالاً .
لكنّ الفلمين يشتركان في أنّ كليهما باكورة أعمال صاحبه ، وأنهما مجحاً مجحاً مُذهِلاً ، وكلاهما يعالج مشاكل الشبيبة .

«أريد أن أكون» ليس كالأفلام القصيرة الموهودة ، الشتركة عادة على مغزى أو مُلَحَقَ ما ، بل جاء سُيْرُ أحداثه على طريقة الأفلام الطويلة . ويفضل موهبته في رصد الأوضاع المرصومة وفي إحلال الثغرات المقصودة والصراعات البعيدة الأثر ، ينبجح هذا المخرج الشاب ، خلال أربع وثلاثين دقيقة فقط في شدّ انتباه المُشاهد لينخرط ذهنيّاً في سيرتين دائيتين . عدا ذلك ، يُظهر المصور مهارة في إبراز تأثيرات ضوء والظل المميّزة لأميكا اللاتينية . ويبدو ، بعض الشيء ، كأنّ الكاميرا تراقب الطفلين في حياتهما اليومية ، لا ليُصنّع تدرجيجاً من المراقبات الدقيقة والتلمحّات رفيقة . المراهق «خورخي» والصبي «خوان» يعزبان في مقاهي الشوارع ، يجمعان نقوداً ويُدْخِران من أجل حلمهما الكبير المشترك الذي يبدو في متناول اليد ، إتهما يجلمان ببسطة لبس مناهيد الهواء . «خوان» ، المليء بالحياة والنشاط ، والقادر على الحساب والكتابة والقراءة ، مع أنّه لم يدخل المدرسة قطّ ، يُسجل كلّ مساءً ، في مأواه البائس ، مدخولهما في ذلك اليوم ، ويحرص على ألا يأكل هو وصاحبه إلّا بما يجمعانه من حاويات القمامة ، وألاً ينفقوا شيئاً من نقودهما قبل تحقيق حلمهما المنشود . لكنّ الصورة تتغير عندما تنقلب أوليات خورخي الضعيف

ميكسيكو ، عاصمة المكسيك ، على مقربة من الواجهات الزجاجية للمباني العالية المُشرّفة يدبّ نشاطٌ صاخِبٌ زاو في أسواق المحضرات وبساتين بانمي التحف التذكارية ، كما ينشط فنانو الشوارع الجوالون وأطفالُ الأزقة الذين لا مأوى لهم . أهو مشهدٌ لسائِجٌ مولعٌ بجمع الصُور؟ الفلم القصير «أريد أن أكون» (1) الذي أخرجه فلوريان غالنبورغر (2) خرج ككّية ميونيخ العليا للفلم والتلفزيون . يمتدّق سطح المشهد ليشدّ انتباه المُشاهد إلى الواقع المليء بالتوتر والتجاذبات . في فلمه القصير هذا الذي هو بمثابة أطروحة اختتام الدراسة في الكّلية العليا ، يستكشف المخرج في البداية المناخَ العامّ والتباينات ، قبل أن يسلط الكاميرا على الوجه المهموم لرجل أنيق جالس على شرفة مطعم . ويبدو أنّ غناء أحد المُغنين الفقراء الذين يطوفون في الشوارع قد أيقظ في نفسه ذكريات . فالأغنية هذه نفسها يبدأ بها الارتجاج الغني في الفلم لحياة طفلين من أطفال الأزقة شريدين ، يذّان رَمَقَ عيشهما بما يكسبانه من عزف الموسيقى أمام المازّة في الشوارع والطرق .

(1) Quiero Ser (2) Florian Gallenberger



الفلم الثاني أيضًا يتَّخذ موضوعه من الصداقة والحب الأول . لكنَّ البيئة الباردة والمعادية لكل أشكال الحياة هنا تجهز على كل ما كان من حظ . والعنف يتحوَّل لعبًا واللعب عنفًا . تقول سابينه : «لن أحتاج إلى هذه الأشياء» ، وادَّة على أنها التي تحاول قبل الدواعي التحدُّث إليها تحدُّث المرأة إلى المرأة منتقِدة اختيارها لبعض اللابس . سابينه ، بنت السادسة عشرة ، تتأخَّب للسفر إلى والدها المطلق الذي يعيش في حي من أحياء الإسمنت الرتيبة . الفلم «الاسكا . ألمانيا» (3) هو باكورة أفلام إيسر غرويندورن (4) ، وفيه تبدو الكاميكا كأنها ما زالت تبحث عن علاقة لها مع الأشخاص ، وتبدأ تحسُّبها بصوَر من قُرب مشوَّمة التفاصيل . لتنتهي إلى نظرات أتعبها القدر ولقنات تسبح في عالم الأحلام . هذه الصوَر تحكي عن البشر بأسلوب يفني عن أي تفسير أو إيضاح .

عندما تسأل سابينه إيدي ، الذي يكرها بعام ، عن الشارخ ، حيث يسكن والدها ، ينفس إيدي في الحارطة ، وينتبه نظره قبل ويضع كا في خيوط القدر . ضياع جبل كامل في مناهات حاضرتها هو موضوع هذا الفلم ، الذي لا يسدُّ طرُق النجاة أمام مخفوفة غسب . بل أمام المشاهدين أيضًا . هناك خطُّ أنابيب يمر وسط منطقة تلك العبارات الرتيبة ، غير ذات الطابع المتميِّز . فيقول إيدي : «هذا أنبوب كاتابيب الاسكا ، فإذا ضللت الطريق ، فيمكنك الاهتمام به» .

في الحصص الدراسية يُطلَّع نصُّ «أسطورة شتوية» لشكسبير ؛ وكا في المسألة الكلاسيكية ، فإنَّ هؤلاء الفتية منساقون على صراط القدر مع سيل جارف ، لا يستطيعون الخلاص منه . هذا الصراط المليء بالشوق والصدوع لا بدَّ أن يؤدَّ تزلزل الأخلاق ، واندلاع العنف ، لسبب أو لدون سبب . يترَّك هؤلاء الشبان هي وتيرة متواصلة من الثغرات والإهمالات ، فإذا كان كل ما تقدِّمه الحياة هو «تدريب على تنظيف النوافذ» ووجبة جاهزة متروكة على طاولة المطبخ ، فإنَّ خطر تشرذم الآمال واضمحلالها يصبح مائلًا ومستعصيًا على الزوال . في هذه البيئة التي لا تدعُ لحياة الكريمة سببًا ، تكون أفضل قبل التسلية وقضاء الوقت في أن يلتقي شباب

الإرادة ، أو السهل التائر والاعتذار في مرحلة من المراهقة تلك التي يعيشها . بائمة البوطة على دراجتها قد نظراته بقوة لا يستطيع مقاومتها ، ويريد كسب مودتها مما كلف اللئ . وهو لا يفضل في مسعاه غسب ، بل يحسُّر أيضًا مودَّة صاحبه خوان الذي يشمر بمرارة لاختلاس خورخي من النقود المشتركة . ثم إنَّ خوان لا يفهم ما الذي يجذب صاحبه إلى هذه الفتاة ؛ لكنه يرى ، وهو يقبع أمام بعض المطاعم ، خورخي وفنائه حول مائدة يأكلان ، ومعدته هو تُقرِّق من الجوع . فيعزم عندئذ على أن شيئًا لا بدَّ أن يحدث . كلُّه لقد حسم خوان الأمر وقرَّر أن يتقاسما ما تبقي من نقود بينهما ، بعدما اتهم خورخي بخيانة حلمهما المشترك ، وهجره غير مكترث بتوسلاته ووعوده . أهو فراق دون رجعة ؟ ربَّما . في الصوَر الأولى من الفلم يظهر على شرفة المطعم مشهد تناول الطعام السابق ، لكنَّ الأدوات هذه المرة معكوسة ، إذ أنَّ خوان ، وقد صار رجلًا ناضجًا وغنيًا ، هو الذي يجلس الآن أمام مائدة الطعام ، بينما يتصوَّر صاحبه جوعًا أسفل الشرفة في الخارج . ويعرف خوان صاحبه ، ويهمُّ بالإقبال عليه ، ثم يسك ، ويترك فرصة لقاء جديد نصيب . ثمَّ المخرج غالينبيرغر ينهي حكايته بعلامة استفهام . وهو يجيِّد في أسلوبه الجمع بين المصراحة والتلميح ، فتعود المناطيد إلى قلب الموضوع ، وتطير في نهاية الفلم باقة من مناطيد الهواء ، تُحقِّق مبتدئة في الفضاء الفسيح ، بينما تنعكس صورها في واجهات المباني الزجاجية . هل ذهب الحلم أدراج الرياح ؟ أم أنَّ حلًّا بالحرية حلَّ محله ؟

(3) Aleska de (4) Esther Gronenborn

السيناريو الذي أنشأه السينمائي، مؤثر جدًا بمضاطه على مُستلزمات الحكاية القصيرة وتوظيف الدوافع والرموز؛ دور «الصقر» في الحكاية القصيرة الكلاسيكية يشغله هنا كلب القتال «رينغو»، الذي يرباه إيدي ويضحي به ميشا بكل البرودة في مباراة شنيعة، بهدف تخدير سايينه التي أجبرت على مشاهدة هذه المباراة.

ويتفأقم الأمر عندما يحاول ميشا، مستعملاً العنف، إخراج سايينه كي لا تبوح بما تعرف. وتأتي النهاية الأساوية، بتسليم مشوم الضيف، فتبدو ذات تكلف في الإخراج مفرط. كما أن اعتراف إيدي بالجرمة، مع أنه لا يمكن إثباتها عليه، يمكن النظر إليه على أنه من أخطاء المبتدئين في كتابة النص السينمائي. لكن عند الفحص، تبدو الحقيقة البائسة كأنها تظهر بالعالم الراجع تحت وطأة موجة العنف والكراهية التي تحقته. الحب ينبغي أن يدع كل الأكاذيب تتجلى جانباً، لكن إنقاذ فكرة الحب هذه لا يتم إلا بسقوط البطل الأساوي.

ولا يسمح الالتزام بمبدأ الواقعية بأن ينتهي الفيلم نهاية سعيدة. والحزن السكبي، عند تأمله من نافذة محطمة، يبدو حقاً كالاسكا؛ ففلم إيستر غرونينبورن تدور أحداثه في بعض الأماكن بشرق ألمانيا، حيث يحتم صقيع مميت حل النفوس، يحول دون الناس والسعادة.

في باحة المدرسة أو في الأجنحة التي خلف العمارات ويقعدوا مشاهد العنف السينمائية.

القتل تأتي به أليّة القدر بجموح، وهو هنا في الحقيقة دفاع عن النفس؛ إيدي أراد مساعدة صديقه ميشا، وهو من أصحاب السوابق، حين تمرض لضرب مريح. والقانون يعتبر الشك، عادةً، في صالح المتهم، إلا إذا كان هذا التهم من ممش المجتمع! سايينه شاهدت بالصدفة ميشا هارباً من سجن لم يستعمل قط.

يقرب من سايينه لسر أعوار ما في خبايا ذهنها، لكن الغزل المحبوس ينقلب حباً جامحاً. الطوق المائل في حصة شعاعة نادرة، ليست مثقلة بالمعجم، يغطي عندئذ رداءة الإيهام العابسة في المشهد الأساوي. وكما أن إيدي موع «بتبجيش الأشياء»، فالمصور من ناحيته يجد في هذه الصحراء الإسمتية وهذا الفحل الروحاني مرة فرة صوراً رائعة، هي أشبه بسراب وأعدو بحياة أفضل. وموسيقى الفيلم، هي الأخرى، فضاء للهروب من الواقع بالاستفراق في الخيال. لكن الأجنحة تقول بصراحة ووضوح: «لا مكان للاختباء» (5).

استعانت المخرجة في فلما الأول هذا بممثلين غير محترفين. ومع أن الفيلم شبه تسجيلي، للدرجة العالية من موثوقية الممثلين وأماكن التصوير، فهو في الوقت ذاته على درجة عالية من الصنعة؛ لقطات تصويرية، عالية التنسيق، تراوح بين منظور عال جداً ومنخفض جداً، استعمال ماهر، يكاد لا يلاحظ، للتصوير البطيء الحركة، واستخدام مرئحات ألوان مناسبة للأجواء المحيية؛ كل هذا يجعل من الفيلم تجربة بصرية لا تنسى.

استعملت إيستر غرونينبورن هنا فلام بمقاس 18 ملليمترًا، عولج فيها بعد رقميًا. ثم تُفخ إلى مقاس سينماسكوب، مما منح الصور تأثيراً مُذهلاً. خلال الصراع المثبت، مثلاً، تُلتقط الصور مرة فرة من منظور كاميرا المراقبة الصورية، كما تستعمل في مكان آخر من الفيلم بشكل مؤثر صورة فيديو تزول فيها المعالم إلى حد اختفاء التفاصيل. هذا الفلم المثير للسكابة لا يصدم بمشاهد العنف كصدمه بواقعيته التي لا تُنتَقَس من حيث أن طريقة الإخراج مصطنعة جدًا.

(5) There's no place to hide

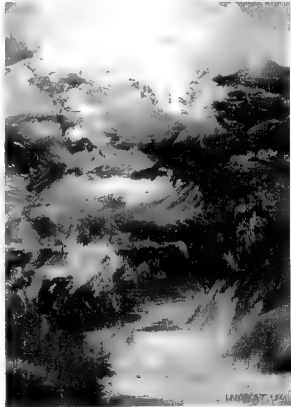


سايينه وإيدي في فلم «الاسكا، ألمانيا»

هاينريش هاينه بالكردية

مع أنه من الصعب جدًا «نقل الشعر من لغته الأصلية إلى لغة أخرى بسبب ما تحمله القصيدة من جواهر شعرية، هي التي تكون أصولها وفرادها»، فإن الباحث والشاعر الكردي حسين حبش وُفق في ترجمة مختارات من دواوين الشاعر الألماني هاينريش هاينه إلى الكردية. وقد صدر هذا الديوان المترجم الذي عنوانه «هاينريش هاينه، شعر» في مطلع 2001 عن دار النشر هوغر فراغ في مدينة بون، بدعم من المؤسسة الألمانية الثقافية إتر ناسيونوس. يقع الكتاب في مئة وثلاثين صفحة من القطع المتوسط ضمن غلاف أنيق، تصدّره لوحة فنية جميلة بريشة الفنان التشكيلي الكردي المعروف عايت عطار.

أما محتوى الكتاب، فهو يتضمّن قصائد مختارة من مختلف دواوين الشاعر، تنتمي إلى مختلف مراحل حياته، بحيث



كتاب مختارات هاينه المترجمة إلى الكردية. صورة الللاف

استطاعت أن تنقل إلى قارئ الكردية صورة متكاملة عن هاينريش هاينه. ثم ختم المترجم عمله بمحاض وملاحظات عن الترجمة. وكذلك يبحث مقتضب عن حياة هاينريش هاينه ومكانته في الأدب الألماني.

ولقد أحسن المترجم صنعا إذ نشر الترجمة الكردية مقابلة للنص الألماني - وهذه هي أول محاولة في الترجمة إلى الكردية - مما يساعد القارئ الذي يجيد اللغتين على مقارنة الترجمة بالأصل. فيقت بذلك مباشرة على محاسن الترجمة أو عيوبها، إن وجدت.

(AS)

ديوان جديد

ظهرت مجلة أدبية جديدة ذات تصميم غير مملود. يمكن قراءتها من اليمين إلى الشمال، أو من الشمال إلى اليمين، فهي ثنائية اللغة. إنها «ديوان. مجلة للشعر العربي والألماني» (1). تصدر باللغتين العربية والألمانية، فإذا تناولها القارئ العربي، رأى على الغلاف صورة الفنان الألماني ماكس نويمان الذي وُلد عام 1949 بمدينة زاربروكن. وإذا استلمها القارئ الألماني، طلع عليه الشاعر العراقي الراحل بدر شاكر السياب بوجهه المستطيل الشاحب. كما رسمه ببضعة خطوط مميكة الرسام السوري مروان، المقيم ببرلين. وقد راوح مروان في رسمه هذا بين اللونين الأحمر والأخضر، ففتح الصورة تعبيراً قوياً. تُخصّص في القسم الألماني من هذه المجلة ملفٌ وجيز ومفيد للسياب، يحتوي أيضاً على بعض الرسائل التي يعرض فيها الشاعر تصمّرات في الشعر هامة جداً. والسياب يُعدّ رائد حركة الشعر العربي المعاصر. وقد توفي عام 1984، ولم تتجاوز سنّه الثامنة والثلاثين. بيد أن القارئ الألماني قد يفقد في هذا الملف عرساً لحياة السياب؛ كما كان يجدر أن يُشار إلى مجموعة قصائده المترجمة إلى الألمانية التي صدرت منذ 1995. أصدرتها في مجلّد مع الأصل العربي دار «الكتاب العربي»، وهي دار نشر صغيرة ببرلين.

(1) diwan Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie



في القسم الألماني بالألمانية، والعكس بالعكس . هذا، وجاء كل قسم من الجلة في سمين صفحة من صفحات القَطْع البياري الألماني، فحتواها غرير، غفٍ بالانطباعات الجديدة، وتصميمها غير بسيط، بَم عن أيد عترة . وقد قَدَم لها أدونيس ويواخيم ساتوريوس، وكلاهما عضو في هيئة التحرير، مما يضمن للجلة حمية الأسرة . وهي في حاجة إلى هذه الحمية، فأغلب الظن أنها سوف تظل زمناً طويلاً مشروعاً معاً . ثم إنَّ اقتصرها على الشعر وحده، دون الأدب بصورة عامة، يبدو لنا عساطرة لا يُستهان بها، إذ هو لا يخاطب جمهوراً واسعاً، إضافة إلى أنَّ الترجمات الجيدة اللازمة لمثل هذا المشروع لا تتوفر بسهولة . مسؤولة التحرير الوحيدة هي الشاعرة أمل الجبوري، وهي عراقية تعيش في المنفى، وصاحبة المبادرة في تأسيس هذه الجلة وفي تنظيم مؤتمر الين الشرقي من قبل، بذلت في هذا وذلك مجهودات جديرة بكل الإعجاب . ونحن، في رمرة المهتمين بالحوار الثقافي بين الألمان والعرب، نتجى لهذه الجلة غير العادية عمراً مديداً .
(StW)
عنوان الجلة :

DiWAN, Postfach 191327, D-14003 Berlin

Tel/Fax: 0049 3030112716, diwan-1@yahoo.de 15.00

فريدريك مايروكر تحصل على جائزة بوشنر

منحت الأكاديمية الألمانية للغة والتأليف جائزة بوشنر هذا العام الأدبية فريدريك مايروكر، تقديراً لإنتاجها الأدبي الواسع جداً خلال الخمسين السنة الأخيرة . فقد صدر لها حتى الآن نحو خمسين من المؤلفات، من شعر، وروايات، ومقالات، وكتب أطفال، وتقنيات إذاعية . بدأت مايروكر عملها الأدبي في أوائل الخمسينات بفيثا، وقطعت شوطاً في الإنتاج الأدبي هائلاً قبل أن تحصل على هذه الجائزة التي سبقها ببضعة أسابيع ظهور عملها الأخير «صلاة على روح إرنست ياندل»، وهو كتاب خصصته لذكرى هذا

يقابل رسائل السياب في القسم الألماني «رسالة إلى أوروبا» في القسم العربي، مترجمة إلى العربية، كتبها السيد، رئيس الاتحاد الألماني للكتاب . ويقابل الحديث مع فولكر براون في القسم العربي مقابلة مع الشاعر اللبناني وديع سعادة في القسم الألماني . وهكذا تتبع الجلة على نحو منطقي منهجها المتشمل في عرض ما لكل طرف للطرف المقابل، بحيث يستفيد كلا الطرفين، العربي والألماني، من نسخة واحدة؛ وإن كان هذا المنهج يتطلب من القارئ شيئاً من التمود . وضعت جلة «ديوان»، بتأسيسها وظهورها المقر مرتين في السنة . قاعدة دائمة للحوار الشرقي الألماني العربي الذي بدأ في سبتمبر من العام الماضي بمدينة صنعاء، حيث انعقد مؤتمر الشعر العربي الألماني . لذا، فإن هذا المؤتمر يشكل الموضوع الرئيسي في عدد «ديوان» الأول الذي نشر ورقة من الكلمات التي أقيمت في مناقشاته، وعدد لا بأس به من قصائد الشعراء الذين شهدوه . أما المؤلف، فهو أن لا القارئ الألماني ولا القارئ العربي يستطيع أن يطلع على ما قاله نقاد بلاده وشعراؤها، ذلك لأن ما أتى به العربي منشور

جائزة الفلم الألمانية تُدعى «لولا»

«أوسكار» ألمانيا اسمها «لولا»، وهو تمثال ذهبي، وقد عُرف هذا الاسم خلال الإعلان عن قائمة الترشيح لجائزة الفلم الألمانية لعام 2001 ببرلين. ففي حفل أقيم بهذه المناسبة في فندق أدلون الفاخر ببرلين، أعلن وزير الدولة للثقافة يولييان نيدا روملين عن 23 اسمًا، من بين أفلام وممثلين مرشحين لهذه الجائزة المشفوعة بمبلغ 5,3 ملايين من المارك. والتي هي أعلى جائزة ثقافية تمنحها جمهورية ألمانيا الاتحادية. ومن الأفلام التي نرى لها حظًا كبيرًا في الحصول على «لولا»، نذكر خاصة «الحارب والإمبراطورة» للمخرج توم تيكوير، «الأمن الداخلي» للمخرج كريستيان بييتولد. فهذان الفلمان قد أدرجا في أربعة أصناف من الأصناف المرشحة، إضافة إلى أنهما في قائمة الأفلام الستة المرشحة لدرجة «أجود فلم ألماني في السنة الجارية». وهذه الدرجة وحدها تدرّ على صاحبها جائزة قدرها نصف مليون من المارك. ومن الأفلام الأخرى الجديرة بالتنويه المرشحة لهذه الدرجة: «الأسكا.ألمانيا» (1) لإستر غرونبورن.

و«كريزي»، فلم المراهقة لماس كريستيان شفيد. أما الجائزة المخصصة لأفضل ممثلة، فيسكون التسابق إليها بين فرانكا بوتانته، ومثلت في «الحارب والإمبراطورة»، ويوليا هوتر، ومثلت في «الأمن الداخلي»، وكاترين زاس. ومثلت في «هايدي م.». وفي ما يتصل بالجائزة المخصصة لأفضل ممثل، فقد وُجِعَ لما موريس بلاينروي مرتين لدوره في الفلمين «التجربة» و«في يونيو»، بنافسه ماريك هارلوف، ومثل في «فان أميركا»، وروبرت شتادلور، ومثل في «كريزي».

لم يشهد معظم المرشحين الحفل الذي انعقد بفندق أدلون، والذي أقيم في خلاله وزير الدولة للثقافة كلمة، دعا فيها إلى المزيد من الجهود لمحاربة دون «إفكار ساحة الفلم الألمانية في زمن العولمة»، وأشار إلى أنّ دعم الحكومة للفلم يرمي إلى دعم التنوع والتعدّد في المجالات الفنية. (TB)

(1) Alaska.de

الأديب النمساوي الذي تُوفي في العام الماضي. وكانت لها علاقة غير عادية بيارنست باندل، ولولا ما كان لإنتاجها الأدبي أنّ يكون. تأثرت هذه الأدبية بالبرالية والدادية تأثرًا عميقًا، ولكنها تميّزت من ابتكار أسلوبها الأدبي الخاص. وهي تتعامل مع اللغة على نحو يبدو أحيانًا غير عادي، لكنه، في كل الأحوال، غير رتيب. إنها لا تهتم بالكلمات وحدها، وإنما «بترتيب الجمل» أيضًا. يظهر هذا كثيرًا في صورة الصفحة التي نكتبها: فهي تترك فضاءً بين الكلمات كعلامة وقف بقصد التفكير، وتستخدم الانتقال من فقرة إلى أخرى للدلالة على «جسر فكري»، فلا يمكن وضعها في قالب محدّد من القوالب الأدبية المعروفة. (RG)

الأديبة فريدريكا ماريوك



تحول غالنبرغر إلى برلين من ميونيخ التي وُلد بها، عازمًا على العمل الحرّ في مجال الإنتاج السينمائي. وقد أنتج فلم «تاتفو برلين» مع المخرج فيم فاندنرس، وسينقله مشروعه المقبل إلى المند مع المخرج هيلموت ديتل. (AP)



ألف مرّة «الخط رقم 1»

احتفل مسرح غرييس(1) البرليني في أبريل الماضي بالعرض الألف للمرحية الموسيقية «الخط رقم 1»، وهو حدث نادر جدًا في عالم المسرح. وقد صمّم مسرحية موسيقى الروك هذه وأخرجها فولكر لودفيغ ويبرغر هايمان. وتدور القصة حول فتاة من الريف، تبحث في بعض المدن الكبرى عن فتي أحلامها. وكان أوّل عرض لهذه المرحية في عام 1986، ومذاك الوقت عرضتها 110 من المسارح الألمانية، كما عرضتها مسارح في الخارج بنجاح ملحوظ. وبمناسبة العرض الألف، أدّت المرحيّة فرقة زائرة من مدينة سيول الكورية، حيث عُرضت هذه المرحية الغنائية أكثر من ألف مرّة، كما صرّح لودفيغ، مدير المسرح. (dpa)

(1) Berliner Grips – Theater



مشهد من مسرحية «الخط رقم 1»، ريزي ويزي، بنتان مرشنان لويثان من بات المدن الكبرى وصديقتها مامي

فلوريان غالنبرغر يحصل على جائزة «أوسكار»

حصل فلوريان غالنبرغر(1) الذي هو في التاسعة والعشرين على جائزة مرغوب فيها كثيرًا في المجال السينمائي، جائزة «أوسكار» في صنف الأفلام القصيرة، تقديرًا لفلمه «أريد أن أكون». ولم يكن نجاحه هذا غير متوقّع، فقد حصل فلم «أريد أن أكون» على «أوسكار الطلبة» في السنة الماضية. يدور موضوع هذا الفلم الذي يستغرق أربعًا وثلاثين دقيقة حول أطفال الشوارع، وقد صوّره غالنبرغر على الطبيعة، وفي ظروف صعبة، بمكسيكو، عاصمة المكسيك، في عام 1999. وكان هذا الفلم العمل الختامي في امتحان تخرجه من كلية ميونيخ العليا للفلم والتلفزيون. وكما نرى، فقد آتى العمل الصعب ثماره.

(1) Florian Gallenberger



مشهد من فلم «اغتيال في قطار الشرق السريع» المخرج سبدي لوميت ، يظهر فيه جنو الترف الذي كان يحيط بالمسافرين بقطار الشرق السريع

في سوريا والعراق، يعرض جميعها الأماكن الأثرية حيث ساهمت هذه الرواية في التنقيب إلى جانب زوجها الأثري ماكس مالوان. لقد اشتهرت أغاثا كريستي شهرة عالمية واسعة برواياتها البوليسية التي تدور أحداث بعضها في أماكن شهادتها مع زوجها أثناء أعمال الحفريات. ويبدو أنها وجدت مادة هذه الرواية أو تلك من رواياتها الشهيرة في الأماكن حيث كانت، إلى جانب زوجها، تفتغل في التنقيب عن الآثار على سبيل الهواية. وهكذا نجد أن الأدب وعلم الآثار يجتمعان اجتماعاً حسناً في روايات هذه الكاتبة الشهيرة. أقللت طريفة المفضي شبيهة بطريقة عالم الآثار، تجميع الحفريات واحدةً واحدةً بدقة وعناية إلى أن تكتمل الصورة النهائية؟ ما من شك أن أغاثا كريستي كانت تتقن هذه الطريقة.

(RG)

أغاثا كريستي والشرق

نظم متحف الشرق الأدنى في برلين عرضاً، استغرق من مايو إلى سبتمبر 2001، دار موضوعه حول علاقة الروايات البوليسية الشهيرة للمؤلفة أغاثا كريستي بالشرق الأدنى. وقد جمع هذا العرض الأزياء الأصلية وشق الأدوات التي استعملت في الإخراج السينمائي لرواية «موت على النيل»، ورواية «اغتيال في قطار الشرق السريع»، كما كان في العرض عربة القطار الأصلية التي استُخدمت في الفيلم. ولم يقتصر عرض متحف الشرق الأدنى على اللواحق السينمائية للفلمين المذكورين، وإنما اشتمل على أكثر من مئتين من القطع الأثرية، ودفاتر الحفريات، وفلمين صوّرتهما أغاثا كريستي

اللغوية. ويستشهد درويش في فقرات طويلة بالعهد الجديد، ومؤرخين عرب، ويعجم قديم. وهو يعلق على وضع الفلسطينيين وعلى فهم المثقفين للأوضاع تعليقاً فيه نقد ذاتي. غير أن الكتاب يبقى، في الحُلَّ الأول، مرثاة لمكان، لبيروت. ويصعب على المرء اليوم بعد أن يحتل الأهمية التي كانت للعاصمة اللبنانية عند الفلسطينيين. فقد كانت المختبر الاجتماعي التجريبي لكل العرب الواعين سياسياً، على اختلاف توجهاتهم، وكانت الأمل لتحقيق كل التصورات المثالية. فالإسرائيليون لم يحاصروا مدينة عادية في المدن، وإنما المدينة الفاضلة عنها. وكثيراً ما يتحوّل تحليل محمود درويش المُسمَّ بحجة النظر إلى لهجة منبرية كلّهجة المقال الرئيس في صحيفة، مما يثير استغراب القارئ أكثر من إعجابه. فتجد وصف القصف، وأكثره في المضارع، والذي كان خلف في نفس القارئ من خلال الحديث على وصف القهوة ألقاً حسناً، يتبدّد في مواضع كثيرة إلى إيماءات بلاغية، «بندّر هذا الفجر بأن هذا اليوم هو آخر أيام الخليفة. فأين يضيرون؟ أين لا يضيرون؟ وهل تنسّع منطقة المطار لكل هذه القذائف القادرة على قتل البحر؟» وكثيراً مما تستحسنه في النص العربي، تستقيحه مترجماً. وليست المترجمة براع قالمًا من الخطأ، فهي تنقاد لدرويش المتلاعب بالغة إلى أعماق بعيدة في المناهة اللغوية، فتضلّ سبيلها فيها، ولا تمتهدي بعد إلى المخرج. ومن الطبيعي أن كثيراً من نصّ درويش لا يقبل الترجمة الحرفية، وليس لك، قارئاً ومترجماً، إلا أن تقبل بذلك. وقد مضت الآن عشرون سنة على

مترجماً إلى الألمانية بعدما كان تُرجم إلى لغات أخرى كثيرة: «ذاكرة للنسيان» الذي صدر بالعربية عام 1987.

يصف الكتاب يوماً من أيام حصار إسرائيل لغربي بيروت الذي سكنته أغلبية مسلمة، وقد قطع الماء عنه، وصار يُقصف على الدوام. يستقطز الراوي، وهو محمود درويش نفسه، في شقة في بناية كبيرة تطلّ على البحر: «الساعة الثالثة. فجر محمول على النار. كابوس يأتي من البحر. ديوك معدنية. دخان. حديد يُمدّ ولجة الحديد السيد. وفجر يندلع في الحواس كلها قبل أن يظهر. وهدير يطردني من المرمر ويرمي في هذا المرمر الضيق». ولا يملك عليه تفكيره بعدها سوى أمر واحد: أن يعدّ قهوة الصباح التي غدت الرمز الأخير لكرامته الإنسانية ولقوامته. ولك أن تعدّ العشرين الصفحة التالية أحسن ما كتب في الأدب العالمي في مديح القهوة، وأريد بذلك القهوة المعدّة على الطريقة العربية، وليست تلك المطهورة بوسط أوروبا باستخدام الفلتر الورقي من غير ما طقوس. فليس ثمة مكان كان فيه للقهوة من الأهمية مثلاً كان لما إذاك في بيروت، وليس ثمة مكان كذلك كان إعداد القهوة فيه بمثابة أمر إلهي، وتندر بعد أن يشخّ الماء كل هذا الشخّ، وأن يمرّ كل هذا العزّ، ثم متى طاب طعم القهوة كأ طاب حينها؟ غير أن «ذاكرة للنسيان» مقالة في السيرة الذاتية كذلك، مذكرات شعرية، خليط مركّب من الذاكرة الفردية والجماعية، من تذكّر الأصداقاء، ومن التحليلات السياسية، ومن كثير من التلاعبات

EIN GEDÄCHTNIS FÜR DAS VERGESSEN
Mahmud Darwish
Aus dem Arabischen von Kristina Stock
Lenos Verlag, Basel, 2001

ذاكرة للنسيان

محمود درويش

ترجمة كريستينا شتوك

دار النشر لينوس فرلاغ، بازل، 2001

صفحة 211

الفلسطيني محمود درويش هو واحد من آخر الشعراء الأساطير، شأنه شأن لوركا، وماياكوفسكي، ونيرودا، ونظام حكمت. وهو لا يشترك مع هؤلاء في ما يلقونه من شعوبهم من تقدير شديد وحسب، وإنما في توجيهه الشعري: فهم ناطقون باسم الشعب في مناهضة القمع وفي الدعوة لحرية والعدل. ودرويش الذي يحتفل في هذا العام بعيد ميلاده الستين، هو الملك غير المنتوّج من بين الشعراء العرب المكرّمين تكريم الملوك. غير أن توجيهه الشعري تغيّر منذ أواخر الثمانينات تغيّراً كبيراً، فقد انصرف تماماً عن العناصر الشعبية والتحريرية في شعره، وغدا شعره أكثر تعقيداً وتفكيراً. ويتخلّل موضع التحول في شعر درويش بانسحاب مقاتلي منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت الذي نشأ عن حصار إسرائيل للعاصمة اللبنانية عدّة أسابيع عام 1982. وقضت خسارة بيروت على آمال الفلسطينيين بتحرير وطنهم عسكرياً، فما عاد للشعر الدعائي السياسي أو للشعر الذي يشيد بالشهداء أي مغزى بعد. عند هذا التحول تماماً يجيء العمل الثري الذي يصدر الآن

نقلوا عن البابليين قسمتهم للماء إلى ثلاثئة وستين درجة وأجروها على الأرض. وتيسر لهم تحسين هذا التصور تحسيناً دائماً عن طريق ملاحظة الطبيعة ملاحظة دقيقة. وتلغى هيبارخوس، أحد أفضل الفلكيين اليونان، ما يزال يجري محاولات أولى متواصلة، وتراه يتحدث عن ضرورة وجود أعمال تحضيرية. تقتضي صبراً وجهداً، كي يتسنى للمرء أن يضع خارطة رياضية فلكية دقيقة إلى حد ما. وفي القرن الثاني الميلادي وضع مارينوس الصوري خارطة للعالم المأهول آنذاك في إسقاط متعامد. ضاعت، غير أن بطليموس كان اتخذها أساساً جغرافيته. ووصل علم مارينوس وبتليموس لطاقات الثقافي العربي الإسلامي في مطلع فترته الإبداعية، حين طلب الخليفة المأمون في القرن التاسع من جماعة من العلماء وضع خارطة جديدة للعالم. فكان من نتيجة هذا الإلحاح الشديد في البحث العلمي، والذي طوّر الملاحظة البحرية تطويراً بعيد الأثر، أن تمكن العلماء من الوصف الدقيق، دقة بعيدة أو غير بعيدة، لمناطق البحر المتوسط، والأسود، وشبه جزيرة البلقان، وشبه جزيرة العرب، والبحر الأحمر، وبلاد فارس، والخليج الفارسي، والمحيط الهندي كله، وكذلك آسيا وروسيا، وبحر قزوين وسواه من البحيرات في آسيا، بما في ذلك نظام تغذيتها بالماء. فإذا ما نظرت في الجلد الخامس بالخرائط ازداد افتتانك بما تتصف به الخرائط العربية الإسلامية من دقة إذا ما قيست بالخرائط التي وضعها أصحاب الحضارات الأخرى. وتجد في هذه

GESCHICHTE DES ARABISCHEN
SCHRIFTTUMS
Mathematische Geographie und
Kartographie im Islam und ihr
Fortleben im Abendland
Band X—XII
Historische Darstellung und
Kartenband
Fuat Sezgin
Institut der Geschichte der
Arabisch—Islamischen
Wissenschaften
Frankfurt a. Main, 2000

تاريخ التراث العربي
الجغرافيا والخرائطية الرياضيتين في
الإسلام وانتقالهما إلى الغرب
المجلدات العاشر إلى الثاني عشر
عرض تاريخي ومجلد الخرائط
فؤاد مزيكين

معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية
فرانكفورت أم ماين،
2000 المجلد العاشر 634 صفحة
المجلد الحادي عشر 716 صفحة
المجلد الثاني عشر 333 صفحة

لا بد أن وضع هذين المجلدين الكبيرين ومجلد الخرائط استغرق من فؤاد مزيكين سنوات طويلة من البحث الجاد. وموضوع المجلدات هو الجغرافيا والخرائطية الرياضيتين، وهي مشكلة لسلسلة تاريخ التراث العربي. وأما المعلومات في المجالين العلميين اللذين تناولهما العمل فتتفق مع ما توصل إليه البحث العلمي اليوم فيها. وتبدأ الدراسة باستعراض محاولات البابليين والمصريين القدماء لرسم الأرض المأهولة حينذاك. ويتتبع فؤاد مزيكين تاريخ الخرائطية حتى القرن الثامن عشر. وكانت أول المحاولات في الجغرافيا الرياضية على يد اليونان، فقد

الأحداث التي يصفها درويش. وعشرون سنة، في الزمان الماضي بسرعة، تبدو كأنها الماضي البعيد. غير أن المسؤولين عن تلك الحرب والخصوم فيها ما يزالون هم هم، وشارون، وما يزال الحال هو هو؛ الحصار. إلا أن المكان تغير، فبدل بيروت صار اليوم غزة والضفة الغربية. أما حضور الخوف فظل كما هو، تعجز الكلمات إزاءه. ولم يخبر أحد ذلك مثلاً خيره محمود درويش، والذي حبيب طويلًا، وكان في أغلب الأحيان محققًا، أنه قادر على الحديث عن كل شيء. «ذاكرة للنسيان» هي الشاهد المؤثر على ذلك. (Stw)





دقيقاً عمليةً تطورية ما تزال مستمرة حتى الآن. فهذا التراث الإنساني المشترك يدل على نحو لا يمكن نكرانه على وحدة تاريخ العلم. أما رائد علم الجغرافيا الرياضية بوصفه باباً مستقلاً من أبواب العلم فهو

الخرائطية. وتلقت هذه النفاثات النظر بشمولها، ويتصورها لطرق بحرية تحيط بالقارة الإفريقية بأكملها. ويرى فؤاد سزكين في الجهود التي بُذلت منذ أقدم العصور وحتى الآن في مبيد وصف سطح الأرض بالخرائط وصفاً

المجموعة الفذة من الخرائط تلك النسخة التي عثر عليها فؤاد سزكين قبل خمسة عشر عاماً لحارطة للعالم وضعت عام 1340، وكذلك لأجزاء من خرائط وضعت بأمر من المأمون، وتقدّ مجتمعة من أهم المعالم في تاريخ علم

يكن الأمر كذلك في أوروبا، والتي بدأ أنها تحزجت في الإقرار بال منزلة العالية التي كانت للثقافة العربية الإسلامية في هذا المجال العلمي، وفي الإفادة منه في تطورها الخاص.

وقد كان فؤاد سزكين أسس عام 1982 معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية بجامعة فرانكفورت/ ماين. وولد هذا العالم بإستانبول، ودرس فيها العلوم العربية، والعلوم الإسلامية، والعلوم الفارسية، والرياضيات، وصار في عام 1984 أستاذًا بجامعة إستانبول. ودرس في الفترة ما بين عامي 1981 و1983 في جامعتي فرانكفورت/ ماين وماربورغ. وفي عام 1985 حاز درجة التاهيل للأستاذية للمرة الثانية في جامعة فرانكفورت في التاريخ والعلوم الطبيعية. وقد صدر من عمله الرئيسي «تاريخ التراث العربي» حتى الآن اثنا عشر مجلدًا. وفؤاد سزكين عضو في جمعيات علمية في مصر، وسوريا، والمغرب، والعراق، ويحصل عددًا من الأوسمة من المملكة العربية السعودية ومن جمهورية ألمانيا الاتحادية. (PH)



وفلكي انتقد العيوب الموجودة في الخرائط المستخدمة عادة. ولا بد أن اعتماده على القوام التي كان أعدها أبو الفداء المتوفى عام 1331 عادت عليه بحمية، إذ أن كتاب أبي الفداء لا يشمل إلا على المعلومات التي كانت معروفة حتى عام 1250. وكان أبو الفداء نفسه جاهلًا بقوام المواضع التي دخلت عليها منذ القرن الحادي عشر تعديلات مهمة لمواضع الأماكن الواقعة ما بين بغداد وطيبلطة.

ويمكن القول إن تلك الفترة التي مضي بها شيكارد بسوه الطالع هي الفترة التي بدأ الناس فيها بأوروبا عامدين بنقل الخرائط من الثقافة العربية الإسلامية إلى أوروبا. ويرجع الفضل إلى العالم الألماني آدم أوليريوس من جامعة لايبنتسغ في نقل خرائط من العربية إلى اللاتينية. وقد كان علم بوجود هذه الخرائط أثناء رحلة له إلى بلاد فارس في عام 1636. وتتضمن الخرائط قوام محطوط الطول وخطوط العرض لآسيا، وأجزاء من خرائط لبلاد فارس والأناضول.

وغدت باريس ما بين 1650 و1750 مكانًا محيّدًا لهذا النوع من نقل الخرائط، وصارت تمثل البداية للفترة الخلاقة في علم الخرائطية الأوروبي. وبنه فؤاد سزكين إلى علاقة مباشرة ما بين خرائط آدم أوليريوس وخرائط المدرسة الباريسية من جهة وخرائط خطوط الطول والعرض تقع نقطة الصفر في خطوط الطول فيها عند ثمان وعشرين درجة وثلاثين دقيقة إلى الغرب من طيبلطة من جهة أخرى. وكانت هذه النقطة معروفة قبل ذلك بمحسنة عام في العالم الإسلامي. ولم

البيريني المتوفى في عام 1048 الميلادي، والذي اكتشفت أعماله في عام 1939، وأصبح الباحثين الاطلاع عليها. وكان البيريني أزل من حاول تحديد خطوط الطول وخطوط العرض لنحو ستين موضعًا ما بين بغداد وغزنة (بافغانستان)، فجاءت نسبة الخطأ في حساباته ضئيلة على نحو مذهل. وبعد ذلك بنحو مئة عام كلّف ملك صقلية النورماندي، روجر الثاني، الجغرافي الإدريسي بوضع خارطة للعالم وكتابتها في الجغرافيا. واستند الإدريسي في وضعه لخارطته عام 1154، في الحل الأول، على خارطة المأمون، غير أنه حسن في وصف شمال آسيا وشمالها الشرقي، واعتمدت الخرائط الأوروبية على خارطة الإدريسي في رسم خارطة آسيا لمدة قرون بعد ذلك. وظهرت الخارطة التي أعدها جغرافيو المأمون بما في ذلك إحدانيها في أوائل القرن الثاني عشر في أوروبا، حين أعد بروينيتو لاتيني تقليدًا أوروبيًا لها في نحو عام 1265. ويرجع الفضل إلى المعرفة الفلكية المتضمنة بالكراسات

العربية، والتي استخدمها الأوروبيون مترجمة إلى العربية واللاتينية في أسفارهم البحرية، في نشأة نوع جديد من الخرائط في أوروبا غير الإسبانية للعالم المأهول ولما فيه من عناصر طبوغرافية.

ويلحظ فؤاد سزكين أن يوهانس كيبلر ربما كان أزل من حاول في أوروبا أن يصوّر البحر المتوسط تصويرًا صحيحًا إلى حد بعيد، مستعينًا في ذلك بالإحداثيات المتوافرة لديه، غير أنه لم يوفق في مسعاه. ويبدو أن فيلهلم شيكارد (1592 – 1635) هو أزل جغرافي

بكتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة». وناقش أفكار الطبيب ذي الاتجاه العقلي، أبي بكر محمد ابن زكريا الرازي (865-925)، والذي تُعد أعماله المتفجرة شكلاً من أشكال الفلسفة الدينية العقلانية. ويقوم التفكير الماورائي لدى الرازي على خمسة مبادئ أساسية أبدية أمثلها القدماة الحقة، وهي الله، والنفس الكلية، والهيولى، والخلاء، والزمان.

وبين المؤلف على نحو عام أهمية إخوان الصفا الذين عاشوا في البصرة في القرن العاشر، وخلفوا لنا رسائلهم. وما تزال هذه المجموعة من الماورائين متمسكة بالنفوس حتى اليوم. ويأتي تصور الإفلاطونية الحديثة للفلك عند هؤلاء في قبة تسورم العالم. ولم ممنون بجلال الفرد، وبجلال المجتمع كذلك. ويشتمل تفكيرهم على عنصر تنويري قوي. ولم يقولون، إن وصفناهم وصفاً معاصراً، «بوحة الطبيعة». ويفترض إخوان الصفا كذلك وجود ممالك مختلفة في الطبيعة، العلاقة بينها ليست علاقة تبعية، وإنما تمس الواحدة منها الأخرى، فثمة، مثلاً، ملكة الحيوان وملكة البشر.

ثم يدلف إلى الساحة الحكم الأكبر، أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا (980-1037). وقد أثرت فلسفته في التفكير الفلسفي الإسلامي منذ القرن الخامس وحتى القرن الرابع عشر الهجريين. وتأثر به، بالشيخ الرئيس، تأثراً كبيراً معظم الفلاسفة وأصحاب التفكير الغربي على اختلاف توجهاتهم الفكرية. ولم تخل مسيرته الفكرية، على أية حال، من تضيق أصحاب الاتجاه التقليدي عليه. غرقت كتبه

الفضل إلى الفيلسوف الألماني إرنست بلوخ في لغت نظر قطاع كبير من الناس في الغرب إلى تاريخ الفلسفة في الإسلام. ففي كتابه المعنون «ابن سينا وصلته بأرسطو» الصادر عام 1963، لم يذكر بلوخ زملاءه الفلاسفة وحدهم بتاريخ الفلسفة الإسلامية الذي دام ألف عام. فقد كتب عن عصر العلامة الشرقي ابن سينا: «لم يضيء في العالم العربي إذاك من الضوء أكثر مما أضاء في الغرب وحسب، بل وكان ذلك الضوء أكثر حيوية من الضوء الذي سلط بعد ذلك في مدارس الأديرة الأوروبية وفي الجامعات التي انبثقت عنها».

وقد حقن المؤلف فولفغانغ غوتير ليرش كتابه المستحق للقراءة الكثير من المعلومات عن الفلاسفة المسلمين كلهم تقريباً، مبتدئاً ببدايات الفلسفة في القرن التاسع حتى وصل إلى التجارب الفكرية في الشتات العربي اليوم. فقرأه يتناول الفلسفة الإسلامية بأسلوب متمم بدقة باللغة ويتركز شديد، فيبدأ من الخلاف على أهمية المثلة، وينتقل للحديث عن التحول من الفقه إلى الفلسفة عند الفيلسوف المحافظ أبي يوسف يعقوب ابن اسحق الكندي (800-870)، وعن مساهمات الفارابي المتوفى 950 في الفكر الإسلامي، والذي حدد فكره توجهات المفكرين المسلمين مدة طويلة. وخلافاً للكندي، فقد قال الفارابي بفرضية خلود العالم بحسب فهم أفلاطون لها. فالكون هو الفيض الإلهي. وصاغ الفارابي أفكاراً أفلاطونية محدثة في الفلك، وسامح مساهمة أصيلة في الفلسفة في الإسلام

DENKER DES PROPHETEN
Die Philosophie des Islam
Wolfgang Günter Lerch
Patmos – Verlag, Düsseldorf, 2000

مفكرو النبي
فلسفة الإسلام
فولفغانغ غوتير ليرش
دار النشر باتموس فريلاغ،
دوسلدورف، 2000
183 صفحة

فولفغانغ غوتير ليرش هو المحرر المسؤول عن شؤون الشرق الأدنى وبها في إفريقيا بصحيفة فرانكفورت الألمانية تسايونج، وهو يقدم للمهتدين من غير المختصين هذا الكتاب الجدير بالقراءة. ولا تخلو ثقافة المواطنين في أوروبا، في كل حال، من المعرفة بالشعر والأدب الشرقيين، أما علماء أوروبا الكبار فيعرفون أن الشرق المسلم نذ لأوروبا في جمال الشعر، بل يفوقها فيه.

أما التفكير المنظم في الشرق المسلم، الفلسفة، فيُزِيل عند الأوروبيين منزلة أخرى. لحق عند هيفل نهد الحكم المسبق الذي كان أهل زمانه يمكنونه على الكتاب المسلمين، مع أنهم هم الذين نقلوا التراث الكلاسيكي إلى الغرب. فمن الواضح أن علماء الغرب تمعدوا، لأسباب عقائدية، التكوين من شأن الإنجازات الرائعة التي أتى بها فلاسفة من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وابن اسحق الكندي، أو تلك التي كانت لمدارس الترجمة بطليلة. واجتهد مؤرخو الفلسفة الأوروبيون - خلا قلة قليلة - في الصمت صمتاً طويلاً عن ضوء المعرفة الذي انبثت من الشرق. ويرجع

في واحدة من المرات القليلة التي حُرقت فيها الكتب في الإسلام. ويدلّ عمله الطيّب الرئيس «القانون في الطب» على أنه كان عاشاً تجريبياً، وباحثاً في الطبيعة، وعارفاً بالنفسيات. أمّا عمله الفلسفي الرئيس «كتاب الشفاء» فتعبير عن علاج شامل. وليس يرمي ابن سينا من معارفه إلى بلوغ الحقيقة المجردة، وإنما إلى الشفاء، شفاء الروح. وقد أخذ ابن سينا عن الفارابي التفريق الأرسطي ما بين الوجود الحتمي والممكن. فكان من نتيجة ذلك «دليل حدوث الشيء بعد أن لم يكن»، كما وسّعه لابنتس في القرن السابع عشر. بل وحق سارتر ناقش دليل ابن سينا على وجود الله، وذلك في عمله «الوجود والعدم». ومع أن سارتر اختار إنكار وجود الله، إلا أن السؤال الفلسفي يظل مع ذلك قائماً، لم يكن الشيء وليس عدماً؟ وأمّا التراث الفيلسفي الإيراني فثالث دائماً في تفكير ابن سينا. ويتبين في كتابه «الإشارات والتنبيهات» أن العقلانية لا تمثّل سوى جانب من الشخصنة الفكرية للإنسان وأن الجوانب الأخرى غيبية.

وحسن فولفغانغ غوتير ليرش الصوفية على اختلاف طرقهم بالفصل الثاني من كتابه. فلهذه عن عمر الحيات، وتصوّر العلويين للعالم، وعن الصوفية العقلانية يمثل متعة في القراءة مثيرة ونافعة جداً، لعلها تحفز القارئ للاستزادة من مؤلفات أعق، مثل عمل أنه ماري شميل «الأبعاد الصوفية للإسلام»، أو عمل تور أندرياس «الصوفية المسلمون». ويظهر الآن في التفكير الإسلامي رجل

يمكن لك أن تلقّيه «المزاةة»، هو أمّ فقيه من التقليديين، أبو حامد محمد الغزالي (1068-1111). وكان هذا اللقب أضفى كذلك على إمانويل كانت بسبب قوله بنظرية الإدراك التي ينفي كانت فيها أن الإنسان يمي في عملية الإدراك «الشيء بحذ ذاته» ويقعّمه. ويبدو، على أيّ حال، أن نعمة قدراً غير يسير من التبحّر على الغزالي حين يُزعم أنه قد أجهز على التفكير العقلي في الإسلام وعمل الفلسفة الإسلامية. فقد عاش الغزالي في عالم مرزقته الصراعات السياسية، وبدا أن لا أمان فيه بعد. وهو يتهم الفلسفة بأنها تدعو في غير مسألة إلى حقائق تخالف القرآن. ويمكن لك أن تتبع الأزمات الشديدة التي مرّ بها في ترجمته لنفسه وعنوانها «المقصد من الضلال». ومن أمّ الذين يتهمهم الغزالي ابن سينا، وهو ينكر نظريته، من مثل أبدية العالم، وخلود الروح، وأن معرفة الله بالأشياء ليست تامة، ويُعمل بذلك الفاس في جذع مجرّة العقلانية (تجاهت الفلاسفة). غير أن الغزالي لا يؤيد، في كل حال، اللاعقلية الجوفاء. وهو يرى في الصوفية «أكبر السعادة الروحية الإنسانية». أمّا التقوى التي تقوم على أداء الطقوس وحدها، فأمر شنيع عنده لا يزيد على أن يكون رياءً.

وعلى الرغم من أن الغزالي قضى حياته محالاً للباطنية، إلا أنه لم يكن أصولياً. فقد كان يجيز النقاش الفقهي طالما أنه لا يبلغ حدّ اتهام النبي بالكذب. بل كان يدعو إلى النقاش الفقهي. فبدأ الحُرّة الفكرية غير ذات الحدود لم يكن معروفًا في العصور الوسطى في

الجماعات ذات البنية الدينية. وما كان لأحد أن يستوعب هذا المفهوم. ويستأنف المؤلف استعراض الفلاسفة المسلمين بذكر مجموعة من المفكرين المهتمين، كأتباع الفلسفة الأرسطية بالمغرب، مثل ابن باجة، وابن طفيل، وابن رشد، وابن خلدون. ويُقدّ ابن رشد أمّ شارح لأعمال أرسطو وأكبر فيلسوف ديني في العالم الإسلامي. وتتماز أعماله بمئات فكريّة متحرّرة إلى حدّ بعيد. ولم يُنشر كتاباه «كشف الأدلة في عقائد الملة» و«فصل المقال» بالألمانية إلا في عام 1875. وفي عمله الرئيس «تهافت التهافت» يرّد ابن رشد على نقد الغزالي. وهذا الكتاب معروف في أوروبا مرجحاً إلى الانتينية منذ عام 1928.

وينبغي أن نتساءل اليوم أكثر من أيّ وقت آخر عن العلاقة بين الإيمان والمعرفة، بين الدين والفلسفة. ولم تعد الفلسفة ملكة في دولة العقل. ففي حين يسود أوروبا، في الغالب، شكّ فلسفي عميق جداً، تجد أصحاب التفكير الناقدين يهتمون في جامعات العالم الإسلامي المرّة بعد المرّة بالكفر أو بتهديد السلطة. فهجر غير قليل من المفكرين الأصليين أوطانهم، وصاروا يكتبون في المنفى أو في الشتات. وتذكر بعضاً منهم هنا على سبيل المثال. فتحة ناصر حميد أبو زيد (انظر فكر وفنّ العدد 71، الصفحة 77)، ومحمد أركون، أو صادق جلال العظم. ومحمد أركون أستاذ بجامعة السوربون، وفي كتاباته ودراساته عن الفيلسوف ذي النزعة الأخلاقية، ابن مسكويه، المتوفى عام 1030 يسام أركون في هاجمة الغيبيات. فهو يضع

DIE MAGIER. DAS EPOS DER
TUAREG
Ibrahim al-Koni
Aus den Arabischen von Hartmut
Fährdrich
Lenos Verlag, Basel, 2001

الصخرة. ملحمة الطوارق

إبراهيم الكوني

ترجمها من العربية هارتموت فيندريرش

دار النشر لينوس فريلاغ، بازل، 2001

840 صفحة

لكل شيء في الصحراء، إن كان ريمًا،
أو حيوانًا، أو لوتًا، أو نظرة أجنبية
ذات أثر في الحياة. فأيسر سوء فهم
شأنًا قد يغدو ميمًا. وابن الصحراء
المعتد اعتقادًا شديدًا على الطبيعة،
وعلى القليل من البشر إذا ما نظر إلى
مشاكل أبناء المدن المعاصرة أو
أحلامهم سيلفيها، في الغالب، غير
ذات وزن، بل غير مفهومة. ومن
الغريب أن ابن المدينة ذا العلاقات
المتشابكة يظن قادرًا على تمثيل مشاكل
ابن الصحراء تمثيلًا حسنًا. أمر ذلك
بقايا معلومات مختزنة في جينائتنا،
تحفزنا إلى العودة إلى صفات
الأسلاف، أو شعور بالتعاضد ناشئ
عن اشتراك الناس هنا وهناك في الحالة
الإنسانية؟ أما إبراهيم الكوني الليبي
المولود عام 1948، والذي يعيش اليوم
في سويسرا، فقد كان في صباه واحدًا
من أبناء الصحراء أولئك. ويكتب
الكوني في موضوع أدبي وحيد، وإن
كان لا ينضب، هو العيش في
الصحراء. وأصدر إبراهيم الكوني حتى
الآن أربعين كتابًا. وبعدما كانت دار
النشر لينوس فريلاغ المعنية بنشر
الأدب العربي نشرت ثلاث روايات

الفكرية التي عرفتها أوروبا المسيحية في
القرون الوسطى أكثر مما عرفها
الإسلام آنذاك. وليس يكفي أن يُكرّم
مفكرو النبي تكريمًا اعتدائيًا، في حين
تُكرّم أعمالهم في الواقع ويوصون
بوصفات العار. فأعالمهم لا تُطبع، فلا
تقرأ، ولم يحسّنوا بأنه ليس ثمة حاجة
إلهم، أو أنه يُدفع بهم، في الأقل، إلى
خلفية الحياة الاجتماعية والسياسية، أو
(HVG) إلى الخارج.

تصوّرًا مثاليًا المثقف المسلم الذي
ينبغي عليه أن يجاهد النفس في سبيل
الإسلام وسبيل تراثه. ويرمي أن يكون
من الحديث عن جهاد النفس في
«مطالعات في القرآن» و«أعمال عن
الإسلام» إلى التوحيد بين الإسلام
والعلوم المعاصرة في مفهوم واحد. فهو
يرمي، شأنه شأن أبي زيد، إلى تقديم
فهم جديد ناقد، بقصد «نقد العقل
الإسلامي». وقد اختار هذه العبارة
عامدًا لتسببه عنوان على كانت «نقد
العقل المحض».

أما السوري صادق جلال العظم
ففيلسوف ينطلق في تفكيره من التنوير
الأوروبي من غير ما هادنة، متأكدًا في
الحل الأول على كائن. وكثيرًا ما يحل
استادًا زائرًا على الجامعات في أوروبا
 وأمريكا، وهو يرى أن النزعة الدينيوية
قد أخذت منذ زمن بعيد بالعالم
الإسلامي، وأنه قد غدا الآن في حال
مشابه لحالة أوروبا الفكرية في القرن
الثامن عشر. وفي دراسة له من عام
1969 بعنوان «نقد التفكير الديني»
طالب بفصل الدولة عن الدين،
وبنظرة دينية للحياة في الحياة الخاصة.
فاستكر لبنان، على تعدد الثقافات
والأديان فيه، كلام العظم، ونجحت
الاستاذية منه، وعُدَّ «أجنبيًا
ملحدًا». غير أن ذلك لم يؤثر فيه،
فهو ما يزال ماضيًا في المطالبة بإشاعة
الديمقراطية إشاعة أساسية في العالم
العربي الإسلامي، وإنهاء القمع
والرقابة فيه، وإلا فإنه سيجد نفسه،
في ما يرى العظم، عند كناسة التاريخ.
ومن المؤسف أنك إن نظرت إلى
الملاحقة الفكرية في بعض الدول
الإسلامية اليوم ذكرتك بالملاحقة



قصيرة لإبراهيم الكوني، ها هي تنشر اليوم عملاً كبيراً له في نحو ثمانية صفحات: «الشخرة»، ملحمة الطوارق». ولو كان المؤلف أميركا أو ألمانيا لعدّ الكتاب حدث للموم الأدبي، ولما كان الأمر ليس كذلك، فإنّ انتباه الناس إلى نشر الكتاب يكفي لإرضاء الناشر.

ويجري أحداث «الشخرة»، كما هو الحال في الغالب لدى الكوني، في زمن غير محدّد، بعيداً عن الإهجازات الحضارية. وتبدأ الرواية بمشهد مغرق في القدم: قبيلة من الرّحل نزلت منذ حين بئر، فيأتي لينافسها فيها أبناء أسرة تشتغل بالتجارة يريدون تأسيس مدينة عند ذلك الماء. ويتجاوز الوافدون الجدد عادات القبيلة مزدرين إياها، وخاضعة تحريم القبيلة على نفسها الاتّجار بالذهب. غير أنّ أكثر البداية، بدل أن يتصدّوا للتّجار، تفتنهم حياة المدينة.

فتتشابك خيوط قصّة تحكي عن اختيار الإنسان واحداً من بين غطي وجود متناقضين غاية التناقض: الحياة المتطلّعة إلى الدنيا المتّجهة إليها، يمثّلها أبناء المدينة المشتغلون بالتجارة، وحياة التأمّل، مثّلة بحياة الحرمان التي تعيشها القبيلة، والتي لا يحافظ على قيم الزهد فيها آخر الأمر سوى قلّة، أحدهم موسى، درويش شاب، والآخر رئيس القبيلة الذي يسعى دائماً إلى التوفيق بين الناس. ولا ينجو آخر الأمر سواهما؛ لأنّهما يوقّان، بفضل حذرهما وتقوّاهما إلى تدنّي أمرهما مع القوى الغيبية التي تسمّي الأحداث على نحو غامض، فيها يبدو. ويطلّ على مضارب القبيلة جبل تسكنه الجنّ،

ويزعم الناس أنّ الجنّ تدعي ملكية الذهب، وتنتم من الناس إنّ هم حاولوا الأخذ منه. فأبناء المدينة القادمون حديثاً من الجنوب، والذين لا يمتدّون بوجود الجنّ يكونون إنّما سوا إلى حتفهم بأنفسهم. ويبدو أنّ الكوني، على أية حال، لا يجد في الإيمان بالقوى السحرية أو في التفكير السحري خروجاً على العقل، فالعالم الغيبي، عنده، تحكمه قوانين، ولكنّ ليس ثمة سوى قلّة من الناس حصيفين بحيث يفهمونها ويراعونها.

ومن أهم ما يأتي به إبراهيم الكوني في روايته هو إتاحتها للقارئ أن يعيش عالم التّصوّرات الغريب للطوارق الرّحل، بل ويبيح له أن يمثّله. ويتخذ الكوني هذه التّصوّرات وسيلة ل طرح التساؤلات الكبيرة للحياة من جديد. أمّا الأمر الآخر الأساسي الذي أتى به الكوني في روايته، فهو الشعر السحري الذي يتّسم به وصفه للأحداث. هذا الشعر السحري هو الذي يجعل دعوة إبراهيم الكوني إلى الزهد في الحياة دعوة مدركة بالحسّ. فكبار القبيلة يجدون متعة كبيرة في الجلوس على الكتبان والإنصات إلى الصمت، وتفق هذه المتعة، فيها يقول الكوني، كلّ ما كانت الحياة اشتملت عليه قبل ذلك: «الصمت في الصحراء شفاف، حسّاس، رقيق كورقة النبات، تجرحه لحلة، تكلّمه وخزة». ثم عندما يحاول الفق الملقّب بالعز، والذي يعيش في الجبال عيشة الظلام أنّ يحوز رضى أميرة المدينة الجديدة بتسلّق الجبل الذي كان استعصى على الناس، يرتقي فنّ إبراهيم الكوني في وصف الأحداث إلى منازل غير مسبوقّة.

أما القارئ الذي اعتاد الأدب الألماني المعاصر ذا الأسلوب الواقعي، فيجد هذا النثر يبلغ حدوداً تُعدّ مقبولة للقصص الشيع بالأساطير. فليس ينبغي للقارئ أنّ يسمّ بقراءة «الشخرة» لإبراهيم الكوني مستنقداً إلى فهمه الخاصّ لما يحوز وما لا يحوز في الأدب. ففي الصحراء كلّ الحدود اعتبارية، والبداءة المرتحلون أبداً يتجاوزونها عامدين. فنثر الكوني السالك سلوك الرّحل في حاجة إلى قارئ يتقبّل تجاوز الحدود. فإنّ تمّ له ذلك انتفتحت أبعاد غير متوقّعة للأدب، بعضها سحري فعلاً. (StW)





فرانسيكا فون غاغرن • في القطار 9 أبريل 1989

FIKRUN WA FAN

74

